

4. **Telejornalismo Apócrifo: Imagens Amadoras, Imagens de Videovigilância e o Mercado de Jornalismo**

A busca incessantes das emissoras por aquilo que nessa pesquisa se postula como imagens apócrifas, constituída de cenas amadoras ou de vigilância, afeta diretamente o comportamento do cidadão comum. Algumas vezes como produtorou colaborador de um acontecimento, outras como o próprio acontecimento. Muitos produtos televisivos são oriundos da internet e vice-versa, causando uma retroalimentação entre essas duas mídias. Dessa maneira, é válido considerar a sinalização de Bauman sobre a questão do público *versus* privado, em que tudo o que é privado “agora é feito potencialmente em público – e está potencialmente disponível para consumo público; e sempre continua disponível, até o fim dos tempos” (BAUMAN, 2013, p.28). Para ele, a internet não pode se esquecer de nenhum dos incontáveis registros de seus servidores.

Essa erosão do anonimato é produto dos difundidos serviços da mídia social, de câmeras em celulares baratos, sites grátis de armazenamento de fotos e vídeos e, talvez o mais importante, de uma mudança na visão das pessoas sobre o que deve ser público e o que deve ser privado (BAUMAN, 2013, p.29).

Vale destacar que o uso da palavra *amador* vem ocorrendo de variadas formas, inclusive, para demonstrar que *amador*, é aquilo que não é profissional. No entanto, é necessária a relativização sobre a aplicação do termo e comportamento do indivíduo na construção da notícia.

Apesar de uma certa conotação pejorativa, acreditamos que a denominação “jornalismo amador” traz ganhos à discussão, pois enfatiza a relação de oposição entre quem exerce a prática jornalística “por gosto ou curiosidade” de quem desempenha o jornalismo enquanto profissão. Nem a defesa incondicional nem o demérito: interessa-nos dar prosseguimento a pesquisa desta modalidade de jornalismo praticada pelo público vinculando-a ao polo ideológico do campo jornalístico (AGUIAR; BARSOTTI, 2012, p.509).

Da mesma forma em que, ao fazer um inventário sobre o termo *amador*, os autores não assumiram uma posição radical, essa pesquisa não tem como objetivo condenar ou absolver o uso de imagens amadoras na constituição telejornalística. O foco é buscar de que forma essas cenas estão inseridas na narrativa telejornalística e quais os critérios que obedecem ao serem legitimadas pelo jornalismo televisivo.

Igualmente como nas imagens amadoras, ao falar de circuitos de vigilância é fundamental considerar o público que ora corrobora com o fato, ora é o fato em si. Ocorre que o modelo de panóptico¹¹ que buscava compreender a subjetividade nas instituições modernas, já não mais dá conta do ambiente que hoje o circuito de vigilância provoca. A docilidade dos corpos cedeu lugar à ação das vozes que se reverberam potencialmente na produção e circulação de produtos pretensamente noticiosos. Desse modo, o sinóptico¹² não determina o lugar a ser vigiado, mas atribui não só sedução, mas também deslumbre aos indivíduos que são convocados a participar das cenas públicas como produtores e muitas vezes como personagens de uma notícia, na qual são facilmente enquadrados nos acontecimentos que viram produto televisivo, construídos a partir de imagens desses circuitos fechados. Na medida em que os telejornais propagam esse tipo de veiculação, pelo poder característico de penetração da TV, esses discursos ganham visibilidade potencializada e, com isso, legitimação. O “ver e ser visto” se constitui como um importante elemento na contemporaneidade. Mais ainda: esse conteúdo alimenta e é alimentado pela internet, onde as pessoas parecem agir naturalmente “na cena” ao ser capturado por uma imagem de videovigilância. Nessa perspectiva, esse recurso ajuda a construir uma realidade que se estabelece com diferentes atores (LATOURET, 1994). Desse modo, a crescente proliferação da vídeo-vigilância aponta para uma “naturalização do ato de vigiar como modo de olhar e prestar atenção na contemporaneidade” (BRUNO, 2008).

Dessa maneira o foco dessa parte do trabalho é compreender como que os discursos jornalísticos televisivos estão sendo elaborados para além de um jornalismo participativo contando com a cessa, negociação e presença corriqueira dos indivíduos como agentes da notícia, reconfigurando os espaços públicos, privado e, ainda, midiático. Também se tem em mente compreender quais as consequências que essa formatação da notícia traz para os modos de produção e rotinas telejornalística, além do impacto no mercado de trabalho.

¹¹ Entende-se por panóptico “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” (FOUCAULT, 2011).

¹² O termo sinóptico vem do prefixo grego *sin* que significa “juntos”, “ao mesmo tempo”, e *opticon*, visibilidade. Usa a sedução das pessoas à vigilância, em oposição à coerção utilizada pelo modelo do panóptico. Dessa forma, muitos vigiam poucos. (BAUMAN, 1999).

4.1. O frenesi das imagens amadoras

Simplemente explicar que a farta produção e disseminação de conteúdo audiovisual que recobre a cena cotidiana através de vídeos compartilhados em mídias de toda natureza à popularização de dispositivos digitais implicaria em se redundar num determinismo tecnológico infrutífero. Parece ser claro que as empresas de comunicação e as instâncias de produção do Jornalismo, mais do que acolher, incitam a produção de imagens amadoras – na melhor forma do “se não pode vencê-las, junte-se a elas” –, dando escoamento a uma multiplicidade da exposição da vida privada (Cf. SIBILIA, 2008; BRUNO, 2005; entre vários outros autores) materializada no *fazer imagem* da produção amadora.

Dessa forma, o olhar do sujeito comum, acostumado por décadas de exposição ao enquadramento da cultura de massa (com atenção especial à estética televisiva), é plenamente aceitável em termos de operação simbólica – e é justamente isso que cria a possibilidade de apropriação pela mídia audiovisual da lasciva exibição da vida comum de seus telespectadores (algo que a consagração do formato “reality show” corrobora).

Se a legitimação de si dada pelo olhar do outro (BRUNO, 2005) é fundamental para explicar o impulso da cessão de imagens amadoras aos canais midiáticos tradicionais, por outro lado, como já aludido aqui, a máquina jornalística tem que “dar voz” ao público para garantir a já consensual *lógica participativa* própria da cibercultura (da atitude vulgar da cultura contemporânea). Neste sentido, amador e profissional são dois conceitos que funcionam como lados opostos da mesma moeda, ou seja, ao contrário do que foi outrora, hoje estão circunscritos ao mesmo universo de produção e reprodução de conteúdos para que, assim, se possa garantir um contrato tácito que se firma na ecologia das trocas simbólicas da contemporaneidade.

As imagens amadoras não estão fora, nem mesmo são periféricas ao circuito de produção midiática dito profissional, mas, efetivamente, o constituem e formam o núcleo de seus investimentos. Assim, profissionais e amadores fazem parte de um sistema de trocas comunicacionais e estéticas em flagrante interdependência (BRASIL; MIGLIORIN, 2010, p.90).

No entanto, é necessário dar grifo a alguns aspectos que perpassam esse arranjo: em primeiro lugar, toda vez que um telejornal se utiliza de imagens amadoras, ao fazê-lo, sublinha que o que se exhibe constitui-se de *imagens cedidas*. Muito mais que terceirizar os créditos de autoria (o que aparentemente surge como um cuidado ético), a instância jornalística se exime automaticamente de qualquer responsabilidade sobre os conteúdos exibidos, exportando o *ônus da prova* ao eventual cinegrafista amador que efetivamente capturou o vídeo e concedeu-o ao telejornal. Como já foi tratado aqui e será mais detalhadamente analisado em capítulo posterior, nota-se nessa prática uma subversão dos critérios de noticiabilidade – e assim se dá através de um *efeito de sentido* que mantém uma perspectiva de imparcialidade por parte do telejornal, que, enfim, não teria empregado esforços para produção das imagens apócrifas que exhibe. É preciso notar que, se o sentido é algo que se produz nas condições de recepção (Cf. GREIMAS, 2002), a sensação que é imputada ao público espectador é a de que o telejornal é isento em relação a qualquer fato representado por flagrantes contidos em narrativas produzidas no exterior de sua estrutura técnica.

Em segundo lugar, no jogo que une o profissional e o amador, se instaura uma confusão de fronteiras que faz parecer que o canal e o público intimam um *fazer conjunto*, que, entretanto, é meramente retórico. Mesmo que a matéria telejornalística seja composta por elementos que combinam a produção midiática e a participativa (VIZEU, 2010), o eventual cinegrafista amador não finaliza o produto jornalístico, tendo sido, dessa forma, mero colaborador pragmático, sem, contudo, realmente *cooperar* (numa alusão a uma “criação coletiva” e a uma interação mútua, de acordo com PRIMO, 2007, p.99-134) com o acabamento da notícia (que pode, inclusive, ganhar contornos diferentes – e até opostos – da opinião de quem cedeu a imagem).

Dito de outra maneira, em contraposição ao que a narrativa faz parecer, o enquadramento dos fatos recobertos por imagens de câmeras amadoras não implica a coordenação da visão do telejornal com a do cedente das mesmas imagens. O que ocorre de verdade é que o acabamento (e tudo que esse acabamento implica) se restringe ao direcionamento dado pela instância jornalística, independente de coincidir ou não com a intenção, crença ou desejo

daquele que “ofertou” parte significativa do que vai compor o produto jornalístico final que será exibido.

Apesar disso, nota-se na atualidade um grande alarde feito pela mídia constituída em torno do efusivo reconhecimento do consumidor/produzidor como célula fundamental para a consolidação de uma cultura participativa que orchestra as bases de um Jornalismo renovado. Outrossim, percebe-se que há mais uma performance, sem ser de fato um “dar voz ao cidadão”.

4.2.

Vídeo-vigilância: “não sorria, você está sendo filmado”

Os olhos veem, o coração sente e as imagens, inclusive apócrifas mostram. O que precisa ser dito é que há uma séria demanda por imagens de flagrantes que complementem a programação dos telejornais, sendo que, em sua maioria, são baseadas em fatos nos quais está embutida a ideia do risco (VAZ, 1999, 159-175).

Como Paulo Vaz (*idem*) afirma, a questão que se coloca entre a mídia e a divulgação de situações limítrofes de tragicidade se organiza a partir da legitimação que a audiência confere ao veículo que adverte da existência dos riscos e propõe os meios para contorná-los. É nesse sentido que se inicia a cadeia viciada em que cada vez mais imagens de vídeo-vigilância carregadas de cenas “fortes” (no nível do “horror”) ocupam o espaço dos telejornais, tanto quanto, cada vez mais a audiência demanda esse tipo de narrativa, como dito acima, formando uma espiral ascendente tendendo ao infinito. A lógica que se espera é a do aumento gradativo e constante de elementos narrativos audiovisuais cedidos pelo cidadão comum, pela polícia local, pelas câmeras de controle de tráfego etc., a serem apenas cobertas por locuções em *off*¹³ ou mesmo por ancoragem do apresentador ao vivo.

De certa forma, esse quadro inspira a preocupação com um possível esvaziamento do motor jornalístico, tendendo à decadência dos critérios de noticiabilidade, tanto quanto, por outro lado, não se pode divisar uma forma de interrupção (ou freio, que seja) da ansiedade do telespectador por esse tipo de conteúdo. Esse comportamento da sociedade contemporânea requer novos olhares

¹³ Segundo Vera Iris Paternostro (1999), *off* é o texto escrito para televisão.

sobre o jogo social do qual o Telejornalismo participa, na medida em que, ao enquadrar um determinado tema de tragédia, legitima um discurso e o traduz como assunto para o telespectador, apostando na continuidade de um produto televisivo com garantia de audiência. Assim é que se estabelecem olhos viciados para com o tipo de imagem que se alude nesse trabalho.

A questão do agendamento dos acontecimentos, pontuados pelas imagens apócrifas oriundas de vídeo-vigilância, legitimadas pelos veículos de comunicação, naturalizam o olhar através do telejornalismo apócrifo, que se sedimenta a partir das novas tecnologias e contribui, portanto, para a construção de novos modos de interpretação. É aqui que se torna muito importante ressaltar que os olhos já estão acostumados a verem nesse produto o flagrante delineado pela ótica do medo, do até esperado (na medida em que a leitura já é pré-determinada), de maneira que a construção do discurso enuncia um efeito de tragicidade que funda a natureza do universo simbólico a ser resgatado pela audiência na hora de decodificar a mensagem que subjaz à imagem de uma câmera de vigilância.

Esse efeito, então, perpassa de uma matéria a outra, construindo um campo semântico próprio para as narrativas que incluem imagens de vídeo-vigilância, de modo que sempre que esse tipo de imagem comparece na cena telejornalística, a perspectiva do obscuro, do abominável – do trágico e do risco – são resgatados pelo telespectador de seu repertório constituído.

Assim, o herói, o gentil, o pacifista e o amável não podem ser representados por imagens de vídeo-vigilância: mais que uma dificuldade em digerir a mensagem transmitida, um distanciamento se provoca até por defesa do espectador, que não encontra o sentido naquilo que não revela o risco, papel das câmeras de vigilância no seu cotidiano (completando um aparato que também inclui as grades, cercas elétricas, alarmes etc.).

De outro modo, o que se elege para ser notícia num universo de acontecimentos deve facilmente se vincular ao repertório da audiência, sob pena de, assim não sendo, haver prejuízos no entendimento daquilo que se transmite. Dessa forma, os enquadramentos já levam em conta toda carga de tragicidade que

envolve as imagens de vídeo-vigilância. Mais que isso, o “o que” do lide é destacado e, enfim, prevalece sobre os outros elementos – “quem”, “onde”, “quando”, “como” e “por quê”¹⁴ são relegados a um segundo plano de importância.

É por isso que qualquer cena trágica de uma câmera de vigilância pode ganhar destaque a qualquer tempo, pois que os enquadramentos eleitos pelo meio TV tornam o conteúdo novo (reesquentam). Uma vez que esse conteúdo é editado e reenquadrado, o objetivo se torna telejornalístico e, portanto, um fato passível de ser noticiado a qualquer tempo, preenchendo a grade de programação do telejornal, interferindo nos critérios de noticiabilidade e criando uma natural desordem editorial nos discursos formulados e exibidos.

Isso acontece, por exemplo, quando se pretende exaltar sentimentos de repulsa a um assassino ao se apelar para o choque resultante das cenas de violência explícita. Anteriormente, havia um acordo tácito, tendo em vista que o assassino deveria ser condenado pelo seu crime. Agora, toda sanha da audiência se materializa no enquadramento das cenas do ocorrido capturadas pelas câmeras de vigilância, chegando ao ponto do grotesco se fazer (o trágico chegando às vias de fato), logo o público não espera outra coisa que não seja a condenação pública por meio de matérias jornalísticas que confirmem essa posição.

Consequentemente, a exaltação, os sentimentos e os comentários gerados acabam por autenticar o discurso como eficaz, tendo em vista que a sua enunciação ocorreu no momento em que as expectativas pela sua divulgação foram alcançadas.

Sobre a relatividade do discurso, considerando a sua condição de verdadeiro ou falso, é fundamental abordar o conceito de comentário proposto por Michel Foucault (2010). O comentário acerca do discurso contribui para que este permaneça relevante através dos tempos. A compreensão do discurso se dá por sua capacidade de permanecer vivo e constantemente lembrado por aqueles que o adotaram. O comentário renova a posição do discurso e a possibilidade de enxergar o que ainda pode ser dito e, portanto, apropriado continuamente.

¹⁴ Essas seis perguntas são utilizadas para obter a objetividade no jornalismo e compõem o *lead*.

É assim que as mesmas imagens de vídeo-vigilância estão continuamente retornando à tela, na medida em que são suítes mais do que válidas para servirem de artifício para outras narrativas de temáticas afins – ou mesmo servirem de matéria-prima para outras reportagens. A referência mantém o discurso “apropriável”, pois dá margem para que incorporações mais recentes possam ser feitas. Consequentemente, o discurso permanece inteligível.

De toda forma, a notícia constituída a partir de imagens de câmeras de vigilância está em acordo com o que a audiência acredita ser autêntico, se conecta ao desejo de verdade do cidadão embutido no telespectador que espera que o Jornalismo cumpra com seu papel. A avaliação do processo de *newsmaking* na construção da credibilidade jornalística delinea as ações que envolvem a produção de um discurso dito verdadeiro. A propriedade do discurso está relacionada à necessidade de poder e ao desejo (FOUCAULT, 2010, p.10) e em como símbolos, códigos e linguagens podem ser marcados em busca de objetivos e esclarecimentos previamente determinados. Desse modo, esse processo é consolidado na medida em que hierarquiza contextos e posicionamentos assumidos nas representações sociais. Um discurso é formalizado a partir da interligação das discontinuidades que promovem a sua existência (FOUCAULT, 1987, p.61-62). Por isso, é possível afirmar que é um discurso histórico aquilo qual não envolve, necessariamente, uma cronologia linear, mas a dualidade entre o que se afirma e o que se deve negar oportunamente. Ainda, cabe ressaltar o discurso que engloba as especificidades inerentes às coisas que não podem ser categorizadas em disciplinas, mas que, ainda assim, revelam um discurso assumido a partir de padrões comportamentais.

Nessa altura das reflexões desse trabalho, torna-se fecunda a análise de um caso específico de uso de imagens de vídeo-vigilância com a finalidade de se verificar a ocorrência dos conceitos aqui elencados até agora. Veja-se assim uma matéria telejornalística que trata do assassinato de uma mulher aposentada durante um suposto assalto dentro de sua própria casa¹⁵.

¹⁵ Para assistir: <http://zip.net/bbn2S2>, acesso em 12/08/2012.

Como primeiro aspecto a ser destacado, o caso normalmente não ganharia espaço em telejornais de rede nacional, dado que trata de um fato isolado, mas principalmente porque o fato se desenrolou no Município de Pavão, Vale do Mucuri, interior do Estado de Minas Gerais, ou seja, fora dos grandes centros metropolitanos (destaque para as praças do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília), nos quais regularmente ocorrem os grandes acontecimentos que despertam a atenção da mídia e que cumprem os requisitos básicos para garantir a audiência no âmbito do país. Exatamente porque existiam imagens registradas por uma câmera de segurança, instaladas no local do crime pela própria vítima, que a pauta ganhou valor e foi enquadrada na grade de programação do Jornal Hoje da Rede Globo de Televisão.

Outro ponto que chama a atenção é o fato do crime ter ocorrido no dia 14 de junho de 2012 e ter sido noticiado apenas em 26 de julho seguinte. Essa informação é olvidada pela reportagem, o que transmite a sensação de que trata-se de assunto novo. O “quando” não comparece na narrativa e, efetivamente, o “o quê” é superexaltado, esmaecendo os outros elementos do lide que aparecem apenas superficialmente, a mero título de “liga” da costura empreendida.

A reprodução da imagem da câmera de vigilância em si, tal como é próprio da representação figurativa desse tipo de aparato tecnológico, captura a cena por ponto de vista específico, em perspectiva de cima para baixo, com contorno grande-angular, e profundidade estendida. Não há definição de cores, apenas um tom sépia que garante um efeito de verdade aos instantes reproduzidos. Em verdade, a estética das imagens de vídeo-vigilância já expurgou de sua significação qualquer percepção de encenação, produção ou artificialidade. Há um contrato simbólico que atribui um senso de “documento” ou “prova” a esse tipo de imagem – inclusive é essa premissa que atribui caráter preventivo às câmeras de vigilância: inibem a ocorrência de crimes ou infrações porque o marginal se ressentido da possibilidade de incriminação irrefutável (a menos que a câmera esteja camuflada, como ocorre muito em situações em que a família vigia empregados, ou coisas do tipo).

Praticamente toda a matéria retratada é feita a partir da cobertura das imagens pela narração do próprio apresentador (nota coberta), revelando com esse

formato de exibição a possibilidade de enxugamento dos quadros de equipes jornalísticas, pois bastavam as imagens capturadas pelo cinegrafista – que não tem a função de apurar, escrever, formatar como o repórter *in loco* – para ilustrar o produto noticioso. Mais ainda, só as câmeras de vigilância já dariam conta da parte visual de toda a reportagem.

A narração, a propósito, se desconecta do tom próprio utilizado normalmente pelo apresentador quando da ancoragem do telejornal em questão, para assumir um tom bem mais grave e interpretativo, quase que teatral, de modo que a cena ganhe sentido espetacular no áudio tanto quanto requer o “peso” da imagem. A cena muito forte, que testemunha um assassinato à queima-roupa, implica que a locução se equipare em termos trágicos ao que a imagem revela.

Outro quesito que merece observação é o uso de recursos gráficos em trechos específicos da cena. Discos que reforçam o contraste (claro/escuro) destacam pedaços significativos da imagem, determinantes para a visualização do que se narra, e conduzem os olhos do espectador para sobre os elementos eleitos para a costura sintática do discurso. Esse subterfúgio ainda serve para completar simbolicamente as lacunas que a imagem distorcida e de pouca qualidade não consegue revelar em detalhes.

Assim se constrói o telejornalismo apócrifo: agendado e embasado pela imagem cedida pela família da vítima, a tragicidade inerente à vídeo-vigilância coloca esse tipo de narrativa no ar diariamente. Miquel Alsina (2009) colabora para a discussão dessa análise ao elencar elementos essenciais do acontecimento e discutir o jornalismo como uma atividade especializada da construção da realidade social. O autor trabalha com a efetividade do discurso jornalístico em um processo que além de informar, faz crer (persuadir), agir (manipular) e sentir (emocionar) – bastante pertinente para se pensar na mídia explorando situações de risco diante de um público ávido por consumir a tragicidade que transborda das imagens de câmeras de segurança.

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

num cenário digital que obriga o jornalista a repensar o seu papel e a sua forma de atuação no processo produtivo, sobretudo nos telejornais. Edna de Melo Silva e Liana Vidigal Rocha (2010) ao analisarem o telejornalismo na convergência de tecnologia de informação destacam:

O jornalismo televisivo precisou rever as rotinas de produção para tornar seu noticiário mais atrativo para um telespectador que já poderia ter visto a notícia em tempo real, através de sítios noticiosos. (...) a internet se torna ao mesmo tempo aliada e concorrente, uma vez que facilita a pesquisa de fontes novas, porém disputa audiência (SILVA; ROCHA, 2010, p.198).

As imagens chamadas apócrifas já fazem parte da realidade construída pelo imaginário do público espectador. Essa prerrogativa é o que viabiliza as imagens apócrifas serem acionadas pelos telejornais como objetos naturais de composição de narrativas a serem veiculadas.

4.3.

O impacto de telejornalismo apócrifo no mercado de trabalho

Atualmente o dia a dia é marcado pelo fluxo contínuo de tarefas cada vez mais dotadas de comandos, regidos pela tirania do tempo e com um imediatismo tão fortalecido que a espera é inadmissível, de tal forma que nem sequer é possível explorar na totalidade o que uma determinada tecnologia pode oferecer. São esses efeitos, essas repercussões no campo da subjetividade, que estão extremamente articuladas ao nosso cotidiano.

É por esse caminho é improrrogável a busca pela identificação de linguagens predominantes na atual etapa de midiatização da vida. Tendo como ponto de partida que essas alterações do modo de produção do atual capitalismo de sobreprodução – “líquido”, na perspectiva de Bauman (2001) – criaram este processo de reconfiguração do papel dos meios de comunicação e seu consequente impacto sobre as subjetividades de sua audiência, compreendendo que as mídias, seja em suas manifestações ditas “tradicionais”, seja a partir dos imbricamentos com os novos dispositivos digitais, se introduziram na cultura contemporânea e, invariavelmente, interferem no campo de trabalho da Comunicação, reconfigurando a atuação dos profissionais da área e resignificando sua relação com esses laços da vida social e econômica.

No “enigma do capital e as crises no capitalismo”, Harvey (2011) discute as mudanças tecnológicas e situa esse processo transformador no âmbito das mudanças a que nos referimos. Ele tangencia a questão do trabalho para determinar um lugar de fala teórico, através de um materialismo histórico, geográfico (empírico) e dialético. E assim, ao invés de dar centralidade à comunicação, percorre uma articulação cuja ideia está focada nas relações entre *capital e trabalho*:

As relações entre capital e trabalho, bem como entre capital e natureza, são mediadas pela escolha de tecnologias e formas organizacionais (...) os capitalistas fetichizam as tecnologias (as máquinas, em particular) e as novas formas organizacionais (...). Máquinas não podem produzir lucros por elas mesmas. Mas os capitalistas com tecnologias e formas de organização superiores ganham tipicamente uma maior taxa de lucro que seus concorrentes (HARVEY, 2011, p.78).

As mídias e as novas tecnologias de informação e comunicação (NTICs) coabitam esse universo. Para não correr o risco de cairmos na armadilha do determinismo tecnológico, é preciso considerar o contexto histórico e sociocultural no qual as tecnologias encontram espaço para desenvolvimento. É importante ressaltar que as tecnologias não surgiram no campo da vida social. Elas vieram (principalmente as tecnologias que emergiram a partir da década de 70, da comunicação mediada por computador, ou ainda, as novas engrenagens das telecomunicações – Cf. LEMOS, 2003), vinculadas às mudanças tecnológicas requisitadas pelo capital a partir das crises instaladas em sua época. Ou seja, elas são criadas como formas técnicas para mediar relações entre Estados a serviço de complexos militares industriais. No entanto, elas também eclodem em outros campos, como na engenharia, na biologia, na medicina, na robótica, apenas para citar alguns. E, naturalmente, isso se deu para produzir uma alteração nos dispositivos a serviço de um capitalismo em crise de produtividade. Portanto, as mutações tecnológicas em questão não surgiram apenas para por em curso ou mesmo requeijar a marcha do progresso iniciada no projeto iluminista da modernidade, muito menos, especificamente, para simplesmente alavancar os mecanismos que facilitam a comunicação entre os indivíduos. Mais que isso, subjazeu ali um antídoto para uma crise. Engendrou-se, de fato, uma demanda de necessidade por articulação de um novo capital de produtividade.

Portanto, há um ponto pacífico de que essas tecnologias foram postas no campo da vida social e cultural; a pergunta, no entanto, é: o que fazer com elas, afinal? Essa é uma questão que Armand Mattelart (2006) esclarece ao falar de uma “nova ordem mundial de informação”. O autor mostra que se gera um projeto pilotado pelo capital e pelo poder vigente para o uso dessas tecnologias e que, envolto a todo esse “aparato tecnosocial”, há o investimento de um propósito mercantil neoliberal para todas essas tecnologias da informação e comunicação em sinergia com as forças sociais. Mattelart, inclusive, insinua uma época pós-industrial¹⁶ em que a industrialização seria substituída pela informação. Em verdade, todos os movimentos sociais, a sociedade civil em si, pode (e deve) contrapor projetos alternativos, inclusive, ponderando certos pressupostos muito comuns nos discursos sobre a sociedade contemporânea materializados no discurso da “sociedade da informação”.

As proposições implícitas nessa informação, na comunicação, no conhecimento, sugerem, portanto, num mundo diferente do capitalista industrial. A ideia é, então, superar os impasses da modernidade capitalista para alcançar outro ponto mais evoluído, supostamente mais democrático, no qual finalmente se possa chegar a um ponto fixo, ou seja, algo próximo ao ápice do desenvolvimento humano. Porém, ao contrário de uma postura de rebote e, afinal, integrados às coerções impostas pelas esferas dominantes, não seria uma contribuição para justamente para uma sociedade informacional?

Esse é o projeto do capitalismo onde os discursos encobrem as correlações de poder econômico e político que estão embutidos na apropriação e nos usos da informação, pelos diferentes grupos sociais, pelas diferentes sociedades nacionais, que enfim redundam em meros axiomas de relação entre saber. Ainda sobre as relações de poder em questão, Bolaño (2011) corrobora esse pensamento, na medida em que trabalha com foco nas astúcias que fazem com que as novas tecnologias permitiram a apropriação de “algo do trabalhador” que a industrialização fordista deixava um pouco de lado, trata-se do trabalho intelectual:

¹⁶ Recentemente, um manifesto publicado nos EUA, intitulado “Jornalismo Pós Industrial” (2013), traz à discussão sobre a transformação no jornalismo com as Novas Tecnologias. Disponível em: <http://zip.net/bnn6nq>, acesso em 02/02/2014.

Assim, o sujeito pressuposto (trabalhador) é posto como trabalhador parcial (predicado), como sujeito negado, enquanto o capital (forma objetiva), posto como trabalhador global, adquire uma matéria (subjéctiva) que lhe é inadequada. No primeiro caso, há uma “reflexão quantitativa” (passagem de sujeito – trabalhador – a sujeito - trabalhador parcial), no segundo, uma “reflexão qualitativa” (o capital se torna sujeito). Com a grande indústria, o trabalhador torna-se objeto, o sujeito é negado no objeto (reflexão qualitativa). A subsunção é real: formal e material (BOLAÑO, 2011, p.213).

Isso traduz a captura da subjéctividade como uma potência nova sobre o poderoso sistema midiático na era digital. É ingênuo pensar ainda a tecnologia somente como instrumento. As técnicas carregam consigo uma materialidade específica que também engendram formas de ser de pensar, de sentir: elas possibilitam concepções de vidas, que não são neutras, ou seja, formatam mundo e realidades. Todo instrumento traz sentidos, usos, abrem possibilidades de utilidades que precisam estar previstos num objeto técnico e, por isso, é necessário atenção especial para entender essa natureza das técnicas e das tecnologias. Nesse rastro, mesmo que na Cibercultura a exclusão digital ainda seja relevante, o fenômeno da conexão e do uso generalizado dos dispositivos digitais, como nos diz André Lemos (2003), deve ser considerado hegemônico, tanto quanto foi toda a história das técnicas midiáticas.

É preciso recorrer à natureza dessas novas tecnologias e a *economia do tempo* – nisso há impactos incontestáveis e consequências severas sobre as formas de vida social. É uma sociabilidade que é forjada a partir de mecanismos de contatos mais velozes, mais imediatistas; é uma tecnologia que poupa tempo para que faça sugar mais do sujeito num contexto de conexão total e intermitente, implicado por tecnologias pervasivas, transparentes e ubíquas (*idem*, 2005), na esteira de um mundo em franca compressão de tempo e espaço (HARVEY, 2009).

É sob essa ordem vigente que essa pesquisa tenta compreender como as imagens na contemporaneidade assumem uma velocidade aguda e imprimem determinados modos de agir, impondo aos sujeitos uma capacidade de rearrumar o seu *olhar* impregnado de toda uma nova carga subjéctiva, ao mesmo tempo por um afastamento tecnicista – sem, no entanto, sem deixar de lado o entendimento de que a tecnologia produz o objeto e que os artefatos nem sempre são inaugurais pela perspectiva contemporânea; em verdade, nota-se, outrossim, que as

realidades são construídas com configurações mutáveis, sob diferentes arranjos sociais, desvelando, assim, novas atitudes nos modos de ver e viver o mundo.

De fato, com essas reflexões, pretende-se chamar a atenção para a compreensão do cenário da atualidade como uma noção necessariamente problemática e desfazer o equívoco de que o que é contemporâneo anula e rompe com todo o processo técnico vivido anteriormente. Afinal, “A cibercultura representa a cultura contemporânea sendo consequência direta da evolução da cultura técnica moderna” (LEMOS, 2003). Em verdade, são apenas melhores maneiras de fazer o que já era feito. Existe, assim como antes, uma construção de uma montagem que implica em escalas, recepções e maneiras de pensamento diferentes, mas, com efeito, nada mais é que uma construção de algo já constituído. Já no século XIX, com a individualização da fotografia, o cotidiano já havia vivenciado a conformação de técnicas e formas de produção imagéticas. O que ocorre hoje é uma [trans]temporalidade que justifica a construção do presente na arte e na fotografia, por exemplo, através da hipervisibilidade da imagem.

Sobre o presente e a produção subjetiva, Rancière (2009) destaca os recortes e distribuição do que se vê e sente, bem como as inscrições e visões de mundo e modos de vida em sociedade, revelando um aspecto político, presente no estético como se fosse uma rede de representações numa solenidade, que reunisse tudo num só lugar, sem que existisse um conteúdo particular; mas sim o experimento de um sentimento único e inteligível. Para o autor, o presente deve ser encarado como imaterial e anacrônico, só que saturado de outros tempos:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009, p.15).

Nesse sentido, ainda sobre reflexões da técnica e tecnologia, parece oportuno recorrer aos conceitos de Maria Franco Ferraz, ao analisar a sociedade tecnológica: de Prometeu a Fausto. A concepção *prometeica* era aquela que auxiliava a vida humana, feita para melhorar com qualidade, ampliando as potências e as forças do corpo humano: uma concepção que foi dominante em

muitos momentos da história, na produção tecnocientífica. No entanto, a concepção hoje dominante é a *fáustica*, ou seja, aquela que compreende que a tecnociência tem que superar o propriamente humano.

Tal concepção da técnica (...) “somatismo tecnológico”, devido à ênfase posta no ser humano corporizado, modelo analógico de toda invenção, é radicalmente solapada pela tecnociência contemporânea. As biotecnologias contemporâneas e, de modo geral, o impulso para a mecanização da vida orgânica subvertem, fundamentalmente, a prioridade ontológica atribuída, no quadro do pensamento moderno, ao ser humano corporizado, ou seja, à prioridade do orgânico sobre o mecânico (FERRAZ, 2000,p.3).

Destarte, morrer, perecer, envelhecer, atualmente são atributos do humano. Há, portanto, então mais formas tecnológicas, inteligência artificial, bioengenharia, que tem como horizonte a superação daquilo que é propriamente humano. E esse embalamento tecnológico não tem fronteira.

Certamente, as transformações tecnológicas trouxeram impactos e contribuíram para um determinado enfraquecimento dos postulados erigidos pela área até pouco tempo atrás (até porque não era reconhecida neutralidade nos objetos técnicos), mas decerto não faz sentido reputar as agruras midiáticas aos aparatos técnicos que se lhe ajuntaram na Era Digital; parece-nos mais sagaz propor uma crítica aos modos de apropriação dos dispositivos informáticos pelo mercado jornalístico constituído hoje, para, aí sim, refletirmos sobre as formas e práticas que moldam e se impõem aos profissionais da área.

As concepções aneladas ao conceito de Telejornalismo Apócrifo têm se mostrado bastante úteis para articularmos questões que entrecruzam as novas tecnologias digitais (as questões técnicas e as subjetividades decorrentes delas, como visto mais acima) e diversas das novas características do fazer jornalístico na atualidade, com particular foco na produção noticiosa em mídia televisiva.

Compreendendo o telejornalismo apócrifo como o uso abundante e legitimado de imagens de videovigilância e de vídeos amadores – e, portanto, produzidas no exterior da rotina própria das instituições jornalística – inseridas na construção de narrativas telejornalísticas, é possível observar que o ritmo desenfreado de acesso popular às inovações tecnológicas (notadamente os dispositivos de captura de imagens) que se tem experimentado nas últimas

décadas trouxe como consequência mais do que o inevitável excesso de produção de conteúdos audiovisuais, mas uma veemente demanda de escoamento dessa produção; algo que não se conformou em ocupar ou se cingir ao ciberespaço, mas inaugurou um fenômeno de retroalimentação entre as ditas mídias tradicionais (mormente a TV) e os canais multimidiáticos da internet, além de dar voz (e imagem) à produção diletante oriunda das mais diversas fontes, oficiais ou não.

De certo, as interfaces de comunicação, “o conjunto de programas e aparelhos materiais que garantem a comunicação entre o homem e a máquina” (BRUNO, 2001, p.196), estão presentes em todos os lugares, de todas as formas, pois que as tecnologias móveis acompanham os usuários onde quer que eles estejam. Por isso, o ciberespaço, se enlaça aos espaços concretos, relativizando a experiência de espaço e mobilidade dos sujeitos contemporâneos, com destaque para a capacidade de armazenamento (via fotos e vídeos) das realidades vividas e percebidas.

Mas a questão central é o potencial de risco que esses conteúdos, em princípio ingênuos e livres de intenções, assumem para a forja de micronarrativas televisivas, desaprumando os critérios ético-profissionais de noticiabilidade, e, conseqüentemente, o inexorável enxugamento das equipes telejornalísticas (apuradores, produtores, repórteres, editores). Soma-se a isso o empobrecimento dos produtos noticiosos, a decadência da estética televisiva (BECKER, 2005), o “mimetismo midiático” (RAMONET, 1999), que, se por um prisma, concorrem para o estabelecimento de uma empatia com o público contemporâneo – criando uma identificação com essa nova massa pró-ativa na produção de conteúdos, sujeitos da sanha cibercultural, mediadores públicos (VIZEU; *et al*, 2010) –, por outro, otimizam a relação custo/benefício no processo de fatura do jornalismo televisivo, com vistas claras à maximização do lucro do canal, em sintonia com a perspectiva de Sennett (2011) sobre a atual ética do trabalho.

Por esse viés, de antemão, sem entrar na seara de uma possível anatomia política em relação às manifestações populares no Brasil, que preencheram desde junho de 2013 as grades televisivas, bem como toda a arena midiática, a ideia é descentralizar o olhar do âmago da referida “jornada de junho” e focar a atenção para o detalhe analítico de uma reportagem específica exibida pelo *Jornal*

GloboNews - edição das 07h, na emissora *GloboNews*, em 28 de agosto último, sobre eventos da véspera¹⁷. Em determinada parte do produto jornalístico, o repórter faz a seguinte afirmação: “durante a manifestação alguns policiais usaram óculos especiais com câmeras [a partir deste ponto, a matéria é recoberta com as imagens destes referidos dispositivos de captura de imagens]. No fim da noite, a PM divulgou imagens na internet que mostram a ação de alguns vândalos. Segundo a corporação, elas foram registradas por policiais que estavam à paisana”. Em princípio, nada demais: são apenas flagrantes da polícia, interpretada como órgão oficial de apuração jornalística – apesar de que as imagens em questão são elementos relativamente novos enquanto parte constituinte da versão da fonte. Mas de qual universo imagético foram retirados esses fragmentos de imagens? Esse conteúdo sofreu alterações? Como foi o critério de escolha para a cessão dessas imagens? Qual o nível de comprometimento da fonte cedente ou da emissora como interlocutoras desse processo discursivo?

Indagações como essas se incluem no escopo do conceito de telejornalismo apócrifo; e que trazem com urgência a necessidade de uma autocrítica nos processos midiáticos televisivos. Dessa maneira, a importância do resgate das bases primárias do Jornalismo (de forma mais ampla e não restrita ao Telejornalismo) em si, no sentido de que seu cerne trata de uma prática que faz a mediação social de maneira democrática e pressupostamente livre. Isso implica, no mínimo, em toda uma reconfiguração da comunicação pública em geral, das políticas de comunicação, das estratégias do Estado na regulação da comunicação, nos estatutos éticos de uso das mídias e, enfim, de toda sorte de aspectos que envolvem a produção de notícias.

Em competição e busca de audiência (e não à toa), as redes sociais fazem uma tarefa similar, só que bem mais rápido – e aí o discurso do jornalista tende à perda credibilidade. Tornou-se comum que, na “cobertura” de um determinado acontecimento, exista uma rivalidade entre TV e internet e, com maior incidência, o internauta chega mais rápido nas redes sociais do que na TV (por isso essa retroalimentação ruminante de uma mídia com a outra – é uma espécie de

¹⁷ Disponível em: <http://youtu.be/urmkc9sZR4w>, acesso em 16/09/2013.

“equilíbrio de manutenção”). Afinal, o internauta está atento aos *modus operandis* do fazer jornalismo contemporâneo.

De volta ao último vídeo observado, é de se reparar que a emissora de televisão ao aceitar essas imagens como parte integrante de um produto para um telejornal, com uma apuração que se pode considerar duvidosa, não só coloca em xeque os critérios de noticiabilidade, como legitima essas imagens e ainda, se apropria do discurso ofertado sobre os “supostos vândalos”, mas se exime de qualquer responsabilidade quanto ao enquadramento do fato.

Entretanto, faz-se necessário tomar o cuidado de relativizar possíveis conclusões apressadas, que tendem a condenar ou absolver determinada prática em foco, principalmente quando a questão transita pelo contexto da popularização dos dispositivos digitais ou da cultura contemporânea marcada pelas novas tecnologias de informação e comunicação. Assim, é oportuno recorrer aos apontamentos feitos por Francisco Rüdiger (2011), que identifica três correntes comuns de linhas de pensamento na Cibercultura, a saber: tecnófilos, tecnófobos e cibercriticistas.

Parece, pois, prudente não filiar as análises pontuadas nessa pesquisa ao lado dos tecnófilos: normalmente profissionais e pesquisadores da Comunicação que tendem a olhar os fenômenos que decorrem do surgimento de novas tecnologias com entusiasmo excessivo, ao ponto de defenderem com ardor (ou populismo) que há uma revolução cultural em curso, atribuindo-lhes virtudes morais e políticas.

Segundo esses tecnófilos todos estamos, portanto, em meio a uma revolução cultural, embasada na expansão das mídias digitais interativas, que tende a reduzir o poder das empresas multimídia de maior porte sobre o público e anuncia o fim ou o declínio da autoridade dos especialistas em cultura e comunicação. (...) O público determina a forma e o conteúdo do meio, estrutura e controla a comunicação. (...) Conferindo maior poder ao indivíduo, relativamente às organizações verticais e centralizadas dos tempos da velha mídia e das indústrias de cultura (RÜDIGER, 2011, p.31-32).

Pensando no telejornalismo apócrifo, ser tecnófilo implicaria supor que a mídia é um mal a ser contido ou dominado – e não há indícios de que existe

alguma intencionalidade política ou moral por parte dos agentes sociais que captam e oferecem imagens amadoras.

Menos sedutora ainda é a posição dos tecnófobos: conservadores midiáticos, literários e intelectuais de formação mais tradicional, que escarnecem dos efeitos da popularização das tecnologias de comunicação, que quase “demonizam” as novas práticas que tem se manifestado nos processos comunicacionais contemporâneos.

A Web 2.0, em suma, estimula uma democratização que solapa a verdade, esvazia o discurso cívico e rebaixa os talentos (...). O fato grave seria que, por meio da nova mídia, estimula-se um circuito narcisista em que as pessoas se esquecem de que a procura as informações que apenas refletem suas crenças e opiniões, via de regra, não representa um avanço cognitivo, mas a perda do contato com outras, mias neutras, objetivas e diferentes, as únicas que favorecem a conversa esclarecida ou o debate fundamentado informado sobre qualquer assunto (*idem*, p.35).

Rüdiger, nesse caso, ainda lembra Andrew Keen, que sugere que a mídia tradicional deve ser defendida do culto ao amador.

Conforme foi abordado mais acima nessa pesquisa, o telejornalismo apócrifo intui, ao contrário, que as empresas jornalísticas apreciam a participação dos agentes externos e imagens leigas, já que, inclusive, ajudam a preencher a programação. Em alguns casos, pode-se dizer, até estimula, como é o caso de iniciativas do tipo “envie seu vídeo”, evidenciando uma estratégia empresarial.

Mais interessante, pelo menos a princípio, é seguir pelo caminho do cibercriticismo: terceira tendência abordada por Rüdiger que inclui aqueles que buscam identificar potencialidades, problemas e desafios que os sujeitos sociais enfrentam na atualidade diante da popularização dos dispositivos tecnológicos de informação e comunicação, posicionando-se criticamente sobre os novos aspectos que decorrem dela.