



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

VÍDEOS-DENÚNCIA: JORNALISMO E OLHARES VIGILANTES

Julia de Lima Ribeiro Costa

Rio de Janeiro/RJ
2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

VÍDEOS-DENÚNCIA: JORNALISMO E OLHARES VIGILANTES

Julia Costa

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

Orientador: Prof. Paulo Faltay Filho

Rio de Janeiro/RJ
2021

COSTA, Julia de Lima Ribeiro.

Vídeos-denúncia: Jornalismo e olhares vigilantes/ Julia de Lima Ribeiro Costa
– Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2021.

52f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2021.

Orientação: Paulo Faltay Filho

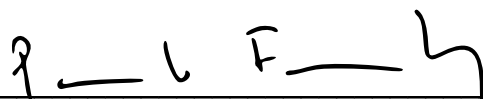
1. Cultura da vigilância. 2. Telejornalismo. 3. Vídeos-denúncia. I. FALTAY, Paulo. II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. Vídeos-denúncia: Jornalismo e olhares vigilantes.

VÍDEOS-DENÚNCIA: JORNALISMO E OLHARES VIGILANTES

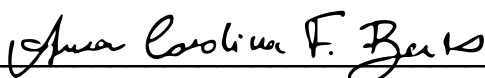
Julia Costa

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

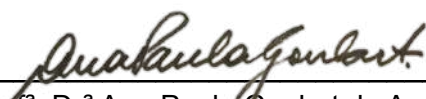
Aprovado por



Prof. Dr. Paulo Faltay Filho (orientador)



Prof.ª. Me. Anna Carolina Franco Bentes



Prof.ª. Dr.ª Ana Paula Goulart de Andrade

Aprovada em: 19/07/2021

Grau: 10,0

Rio de Janeiro/RJ
2021

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi realizado em um momento, posso dizer, caótico: concluir o curso em meio a uma pandemia foi um desafio que não havia calculado. A interrupção do comparecimento presencial à faculdade, justamente quando chegava aos meus últimos momentos como aluna de graduação, até hoje tem me causado um aperto de saudade. Sinto falta (e sei que ainda sentirei por muito tempo) do campus da Praia Vermelha, das aulas no período noturno, dos meus colegas de curso, dos professores que tanto me ensinaram.

É claro que, se pudesse escolher, gostaria de ter concluído esta fase da minha educação em outras circunstâncias. Entretanto, apesar das dificuldades e da incerteza do que aconteceria no futuro, escrever esta monografia foi gratificante. Em meio a tantos acontecimentos que diariamente nos desmotivam, encontrar em mim o impulso necessário para desenvolver uma dissertação acadêmica e concluir o curso de graduação foi combustível para perspectivas otimistas.

Este impulso não veio facilmente em diversos momentos - seria injusto levar o mérito sozinha para isto. São muitos os amigos que devo agradecer, que se fizeram presentes durante esse processo de escrita - ainda que a presença, no momento, não seja da forma como estamos acostumados. Meus amigos de infância e do CEAT, que me acompanham há tantos anos na vida (alguns há tanto tempo que estavam lá antes do início das minhas memórias). Meus amigos da UFRJ, que fizeram parte de meu dia a dia nos últimos anos e que juntos compartilhamos muitas experiências marcantes. E tantos outros amigos que me aproximei nos últimos tempos. Obrigada a todos vocês pela certeza da escuta, parceria e afeto.

Também devo agradecer aos meus pais que, além de me acolherem em todos os momentos, sempre incentivaram minha busca pelo conhecimento e fizeram da educação uma parte essencial da minha vida. Quando eu era mais nova, queria um dia estudar em uma universidade pública como meus pais. Se hoje posso me formar na UFRJ, foi pelo encorajamento e confiança que minha família sempre demonstrou.

É evidente também que este trabalho só tomou forma com a colaboração e paciência de meu orientador. Antes do início de nosso trabalho juntos, não conseguia formular uma frase deste texto. Hoje, sei que escrevo com facilidade

sobre o tema graças a sua confiança, correções, dicas e referências. Cada ajuda nos momentos de crise e o incentivo de que tudo daria certo no final foi de extrema importância para a conclusão de minha monografia.

Por último, agradeço à UFRJ e à Escola de Comunicação pela jornada de amadurecimento - intelectual e pessoal - que foi esta graduação. Entrei no curso de Comunicação com 18 anos, com incerteza e sem saber qual seria o resultado desta escolha. Encontrei na Eco descobertas e interesses pessoais de estudo que me prenderam cotidianamente às aulas e aos textos. Além dos amigos que levarei para a vida toda. Se já vou embora com saudades da minha universidade, é sinal que o que ficam são as boas memórias - e levo comigo também o desejo de retorno, como aluna de pós-graduação.

COSTA, Julia. **Vídeos-denúncia: Jornalismo e olhares vigilantes**. Orientador: Paulo Faltay Filho. Rio de Janeiro, 2021. Monografia (Graduação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 52f.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar, sob a perspectiva da cultura de vigilância, a apropriação de vídeos amadores gravados com o celular pelo telejornalismo. Através de estudos do campo da Cibercultura e de abordagens críticas da vigilância contemporânea, foi possível analisar casos específicos em que os vídeos foram essenciais na produção e exibição de notícias. Nota-se que há aspectos dessas imagens vinculados ao efeito de real das gravações que contribuem para um interesse específico dos veículos profissionais de jornalismo em transmitir estes conteúdos. Além disso, percebe-se que a valorização de um ideal de transparência de acontecimentos e a onipresença de dispositivos móveis com câmera e acesso a internet configuram um cenário de vigilância difundido na vida contemporânea, naturalizando este modo de olhar o mundo. Ao mesmo tempo em que as novas formas de produção de conteúdo representam uma democratização dos meios de comunicação, discute-se/ aponta-se também como o jornalismo contribui para a naturalização e incentivo à procura por flagrantes, aproveitando-se de elementos da cultura da vigilância e do espetáculo para garantia de audiência.

Palavras-chaves: vídeo-denúncia; cultura de vigilância; vídeos amadores; telejornalismo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O agressor com seu filho.....	21
Figura 2 - Apontando para a câmera.....	21
Figura 3 - Puxando uma faca.....	22
Figura 4 - Cuspindo no passageiro.....	22
Figura 5 - Alan incentivando o amigo a entrar na água.....	24
Figura 6 - Debatendo os braços na água.....	24
Figura 7 - Tentando chegar à margem.....	24
Figura 8 - Bonner dando instruções para filmagem com celular.....	31

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. VÍDEOS-DENÚNCIA	12
2.1. Registro do assassinato de George Floyd.....	13
2.2. Internet e comunicação de massa.....	15
2.3. Jornalismo, colaboração e vídeos-denúncia.....	16
3. JORNALISMO E ESTÉTICA AMADORA	20
3.1. Apresentação de casos.....	20
3.2. Efeito de real.....	25
3.3. O Brasil que eu quero.....	30
3.4. Anonimato e mediação.....	31
4. OLHARES VIGILANTES	36
4.1. Cultura de vigilância.....	36
4.2. Imagens vigilantes na mídia.....	37
4.3. Vigiar enquanto vigiado.....	40
4.4. Jornalismo, vigilância e espetáculo.....	42
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS	49

1. INTRODUÇÃO

O desenvolvimento das ferramentas digitais e a mobilização de usuários na internet e redes sociais são fenômenos já muito explorados pelos estudos do campo da Cibercultura. Percebe-se que, com as possibilidades de produção de conteúdo e comunicação nas redes sociais, o cidadão comum torna-se também fonte de informações, notícias e flagrantes, conquistando um alcance de público significativo no ambiente digital. Há uma mudança crucial na produção de imagens do cotidiano: o sujeito, munido de sua câmera portátil do celular, agora tem a possibilidade de filmar e documentar os acontecimentos que presencia, compartilhando na rede para uma ampla audiência em potencial. Foi a partir de uma impressão pessoal sobre estas novas formas de perceber o mundo e também do aumento do uso de vídeos amadores, gravados pelo celular, em reportagens jornalísticas de grandes meios que surgiu o interesse para esta monografia.

Para analisar o tema, em um primeiro momento, é contextualizado como os vídeos pessoais, gravados amadoramente pelo celular, passam a circular nos ambientes digitais com mais frequência, para os mais diversos fins. Dentre eles, está o uso do vídeo como forma de *denúncia*, que é potencializado justamente pela facilidade de produção e compartilhamento de imagens. Neste trabalho, nomeamos essas imagens, chamando-as de “vídeos-denúncia”. Este termo pretende facilitar a referência aos vídeos, além de tornar explícito o seu potencial como registro documental e denunciativo.

Para este primeiro panorama de análise, traz-se o caso emblemático de George Floyd, um homem negro que teve o seu assassinato, cometido por um policial branco, registrado pelas lentes do celular de uma pessoa que estava próxima ao acontecimento. Este vídeo viralizou em redes sociais e também foi amplamente reproduzido nos circuitos midiáticos de comunicação de massa, sendo utilizado e repetido diversas vezes nas reportagens exibidas em telejornais. A partir do caso de Floyd, foi possível prosseguir para uma análise mais detalhada das dinâmicas de colaboração e participação do espectador com as pautas do jornalismo profissional, ressaltando que há uma necessidade de adaptação do telejornalismo com as novas dinâmicas de produção de informações relevantes, possibilitadas com a disseminação de dispositivos móveis para captura de imagens e com o engajamento dos usuários com o conteúdo publicado em redes sociais.

Apesar de o vídeo de Floyd ter repercutido na mídia de forma distinta, nota-se que a presença dos vídeos-denúncia não é pontual nas matérias telejornalísticas - cada vez mais, os vídeos amadores capturados pelo celular são exibidos no telejornalismo, em notícias de casos cotidianos. Um dos principais pontos de interesse deste trabalho monográfico é procurar onde reside o interesse das emissoras por essa estética amadora. Para tanto, no capítulo seguinte são analisados dois outros casos em que os vídeos-denúncia não foram apenas auxiliares na composição audiovisual das reportagens, e sim constituíram as matérias praticamente inteiras - estas que, provavelmente, não teriam ido ao ar caso os vídeos não estivessem disponíveis para exibição. É colocado que estas imagens flagrantes causam um efeito de real (BARTHES, 1984) na audiência diferenciado daquelas produzidas por cinegrafistas profissionais, sendo legitimadas como autênticas pela crueza da imagem. Neste sentido são apresentadas como virtudes qualidades como a urgência do registro, o eventualidade - com pouca preocupação de acabamento técnico no momento de sua produção. Observa-se que o interesse do jornalismo profissional pelos vídeos-denúncia, portanto, reside muito na noção de veracidade atribuída aos registros amadores, ocasionando até no incentivo por parte das grandes empresas de mídia à colaboração dos espectadores.

Posteriormente, estas análises conduzirão o foco deste trabalho para reflexões acerca da onipresença de câmeras de dispositivos portáteis, que assim podem configurar um cenário de constante vigilância dos acontecimentos testemunhados por cidadãos comuns no cotidiano. Este quadro impacta dinâmicas sociais desenvolvendo uma cultura de vigilância (LYON, 2018) que valoriza e naturaliza este modo de atenção no contemporâneo, facilitado pela disseminação de dispositivos que observam e capturam imagens flagrantes. É cada vez mais comum, ao testemunhar uma cena de injustiça, violência ou apenas fora da normalidade, que os indivíduos tenham o comportamento de puxar o celular para registrar o acontecimento - fato que evidencia a naturalização da vigilância no modo de viver em sociedade. A presença significativa de vídeos-denúncia nos circuitos de comunicação de massa, então, refletem tanto os impactos desta cultura da transparência dos acontecimentos quanto as intenções da mídia de utilizar as imagens pelo impacto na audiência, relacionadas à espetacularização da vigilância.

Por fim, percebe-se que estas questões podem já estar enraizadas na circulação de informações e produção de conteúdos jornalísticos, que se apropriam

dos olhares vigilantes na construção de reportagens. Não se pretende atribuir uma noção positiva ou negativa sobre estas dinâmicas. A escolha dos vídeos-denúncias como objeto de análise desta monografia se deu justamente por perceber que ocorre essa naturalização de imagens vigilantes e denunciativas, notando que este novo contexto se torna relevante para a pesquisa acadêmica. Futuramente, podem se desenvolver mais reflexões que levem em consideração outras perspectivas sobre os vídeos-denúncia, atribuindo valores e ressaltando padrões ou características que podem não ter sido apontadas neste trabalho.

2. VÍDEOS-DENÚNCIA

O que são vídeos-denúncia? A partir da percepção de uma falta de denominação dos objetos e da necessidade de uma nomenclatura que aborde os aspectos a serem realçados pela análise, o termo foi formulado especialmente para esta monografia para facilitar esta definição. Será utilizado para se referir aos vídeos amadores, gravados pelo celular sem planejamento prévio, que circulam em redes sociais e no telejornalismo como fontes de informação/notícia. Os vídeos-denúncia são, em essência, vídeos amadores. Porém, esta denominação pretende especificar as condições de sua produção e abranger as intenções denunciativas ou documentais que esse tipo de filmagem possui. Um dos conceitos analisados na bibliografia deste trabalho que mais se aproxima é o de telejornalismo apócrifo (GOULART DE ANDRADE, 2014). Todavia, a noção refere-se mais ao uso abundante de imagens amadoras e de videovigilância no jornalismo, enquanto o escopo da análise desta monografia pretende evidenciar a intenção denunciativa do vídeo gravado pelo celular, colocando em foco o comportamento do sujeito que filma e da mídia que reproduz. Os campos de pesquisa do jornalismo colaborativo e do jornalismo transmídia (ARAGÃO; MACHADO, 2019; OLIVEIRA; GIANZMANN, 2010; ARAGÃO, 2012) vêm se debruçando e investigando a utilização de vídeos amadores, de flagrantes e de vigilância no telejornalismo e apontando as novas formas de participação do espectador na produção de conteúdos ou como fontes de notícias. Entretanto, apesar da vasta bibliografia a respeito, sentiu-se a necessidade de propor uma nomeação própria no escopo da monografia para abordar e realçar as intenções do jornalismo de se utilizar da estética amadora e do potencial de denúncia da imagem. Em alguns casos, talvez esta intenção denunciativa não seja própria de quem grava e sim do meio que reproduz, utilizando as imagens de forma a expor um acontecimento específico que seja de suposto interesse público. O autor, no momento da filmagem, pode ter ou não a intenção de denunciar a situação que presencia. É a circulação, repercussão e viralização dos vídeos em diferentes meios tornam evidentes a capacidade de denúncia desses objetos audiovisuais - como será percebido nos tópicos seguintes.

2.1. Registro do assassinato de George Floyd

Em 25 de maio de 2020, George Floyd foi assassinado por um policial branco na cidade de Minnesota, nos Estados Unidos¹. Após um desentendimento em uma mercearia, na qual supostamente teria pago a conta com uma nota falsa de 20 dólares, a polícia foi chamada ao local e abordou Floyd. Durante 9 minutos e 29 segundos, o policial Derek Chauvin (agora condenado pelo crime) permaneceu com seu joelho pressionado sob o pescoço do homem, ignorando enquanto ele dizia repetidamente: “Não consigo respirar”. George Floyd foi mais um homem negro morto pela abordagem de um policial branco.

Talvez o caso não contasse com tanto protagonismo na mídia se não tivesse sido filmado por uma jovem que estava no local. Darnella Frazier, testemunhando aquela cena de brutalidade, logo pegou o celular e começou a gravar a cena². O vídeo rapidamente viralizou na internet, sendo amplamente compartilhado e publicado em portais de notícias de todo o mundo - além de ganhar espaço em jornais televisivos. Foi o estopim de uma série de revoltas e manifestações políticas nos Estados Unidos, denunciando a violência policial cometida contra a população negra do país.

Atos de brutalidade policial semelhantes ao do caso de Floyd possuem múltiplos precedentes na história do país e já foram documentados diversas vezes. Em 1991, o cinegrafista amador Dennis Flores³ gravou com sua câmera de vídeo um violento espancamento cometido por policiais de Los Angeles contra Rodney King; quando o vídeo foi ao ar na televisão, também acabou desencadeando revoltas e protestos na época⁴. É possível notar a semelhança dos dois casos, que vieram à público de forma tão forte e evidente por conta do registro imagético amador, antes pela câmera de vídeo e agora pela câmera do celular. Há, portanto, um significado histórico que um registro como esse carrega, de repetição de injustiças, violência e brutalidades cometidas contra pessoas como Floyd e King.

1

<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/05/25/george-floyd-um-ano-depois-eua-relembra-assassinato-que-desencadeou-protestos-pelo-mundo.ghtml>

2

<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/06/12/caso-george-floyd-as-consequencias-vividas-por-que-m-filma-cenas-de-violencia-policial.ghtml>

³ Ele se autodenominava “observador da polícia”, e documentou ações de força policial que levaram à sua prisão mais de 70 vezes.

4

<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2021/04/20/antes-da-condenacao-de-chauvin-varios-casos-de-violencia-policial-ficaram-sem-punicao-nos-eua.ghtml>

Voltando especificamente ao caso de George Floyd, o vídeo que registrou seu assassinato⁵, reproduzido tanto em telejornais e na internet, muitas vezes vem acompanhado de um aviso de imagens sensíveis. De fato, causa uma sensação angustiante e incômoda a quem assiste. Além da óbvia desumanidade por parte do policial que pode ser vista, a aproximação de quem filma a cena e a cruzeza da imagem (isenta de efeitos, cortes, montagens e planejamento) são elementos que sustentam o caráter denunciativo de uma injustiça presente naquela filmagem. O telespectador acompanha a duração completa do sufocamento de Floyd e o horror do acontecimento torna a experiência de assistir ao vídeo extremamente imersiva, podendo ser até insuportável⁶. Silva (2016) nota que, nos movimentos sociais, uma das estratégias utilizadas pelos ativistas de tornar relevantes local e globalmente as causas defendidas é a de reprodução de imagens que chamem a atenção do público. Segundo o autor,

Imersas no ciberespaço, tais imagens dialogam com o corpo, a mobilidade e aspectos da cultura global de forma a reordenar os sentidos do espectador. Usando de novas estratégias, as ações ativistas traduzidas na utilização da imagem instigam a reativação de sentidos num mundo onde, ainda para muitos, ordena o conformismo e a passividade. (SILVA, 2016, p. 23-24)

Darnella Frazier, autora do vídeo-denúncia, provavelmente não tinha dimensão do impacto político e social que a sua atitude de pegar o celular para gravar o que presenciou iria causar. A série de protestos e manifestações que se seguiram após o assassinato de George Floyd foi causada pela viralização do vídeo na internet, pelo amplo espaço que ganhou na grande mídia e a sensibilização dos espectadores com aquelas imagens. Frazier chegou a receber uma menção especial do Prêmio Pulitzer, uma das premiações mais significativas na área do jornalismo⁷. O que evidencia a relevância que registros amadores como esse têm possuído jornalisticamente. Levando em conta este contexto, é válida a discussão sobre estas

⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lirHz93qJ50&ab_channel=TheTelegraph. Acesso em 15 de junho de 2021.

⁶ Diferente de outros casos a serem analisados neste trabalho, aqui não serão incluídas imagens do vídeo mencionado. O caso de Floyd teve grande repercussão na mídia e nas redes sociais estando, portanto, já presente na memória e no imaginário social. Pelo conteúdo do vídeo, foi uma escolha não reproduzir novamente imagens de tamanha brutalidade.

⁷

<https://www.reuters.com/world/us/pulitzers-honor-darnella-frazier-cellphone-video-george-floyd-murder-2021-06-11/>

novas dinâmicas colaborativas na produção de informações e notícias relevantes para o público, a ser desenvolvida nos próximos tópicos.

2.2. Internet e comunicação de massa

Em sua fase inicial, ao que se denomina *Web 1.0* por alguns autores, a internet era um meio focado na interação (ANTUNES, 2016). As conexões apresentavam diversos problemas técnicos e havia pouca organização de conteúdos no ciberespaço, deixando o usuário relativamente “solitário” e consumindo informações de forma mais individualizada. Não existiam ferramentas que possibilitavam a produção de conteúdo e colaboração entre pessoas na rede. Esta realidade mudou a partir da *Web 2.0*, ou *Web social*, que se desenvolveu nas primeiras décadas do século XXI. Nesta fase, a interação entre os usuários foi facilitada e amplificada, além de permitir a produção de conteúdo independente, principalmente nas redes sociais. Sobre a *Web 2.0*, Oliveira e Gianzmann afirmam que “Nela, os espaços interativos entre participantes e o processo são extremamente ampliados” (OLIVEIRA E GIANZMANN, 2010, p. 101).

Castells (2007) destaca que a ampliação do acesso à internet e aumento da comunicação por dispositivos móveis e mídias digitais promoveram o desenvolvimento de uma forma de comunicação horizontal na rede. Isto é, em oposição à comunicação vertical, própria da sociedade industrial que se centrava nos meios de comunicação de massa, transmitindo uma mensagem de via única na forma de “um para muitos”. Na internet, possibilitou-se uma amplitude global de redes de comunicação horizontal, em que os usuários trocam diretamente mensagens entre si, em uma dinâmica de “muitos para muitos”, de maneira síncrona ou assíncrona - construindo, assim, um novo sistema de comunicação de massa (CASTELLS, 2007).

É possível perceber que o alcance de público que um conteúdo pode atingir - conteúdo este que pode ser produzido e publicado por qualquer pessoa, e compartilhado também da mesma forma - é maior que qualquer outro anterior na história dos meios de comunicação. Cardoso e Ramos (2010) consideram que o novo espaço virtual, o ciberespaço, se caracteriza como um meio diferenciado que potencializa novas interações entre os usuários. Há um cenário claro de descentralização da emissão de mensagens, onde pessoas que antes não

encontravam espaço para manifestação de opiniões ou produção de conteúdo nos meios tradicionais de comunicação de massa agora ganham voz na internet e em redes sociais, podendo compartilhar informações para uma ampla rede de outros usuários. Em conjunto com o alcance de público, a rápida circulação de informações é também um dos aspectos mais relevantes e diferenciais das redes sociais como plataformas de disseminação de informações (ARAGÃO, 2012, p. 3).

Um aspecto do desenvolvimento tecnológico que possui uma influência significativa no contexto de globalização de uma rede virtual de comunicação é a popularização e maior acesso do público geral aos dispositivos móveis, como o telefone celular. Com o passar dos últimos anos, os *smartphones* foram ganhando cada vez mais funções híbridas - por exemplo, a troca de mensagens, acesso à internet e redes sociais, maior espaço de armazenamento e aplicativos voltados para diversos objetivos práticos. As câmeras dos celulares estão cada vez mais potentes, produzindo imagens nítidas e possibilitando agilidade na captura, além de um compartilhamento instantâneo para milhares de outras pessoas.

Neste contexto, os aparelhos de maior potencial para a cultura digital são os dispositivos móveis, pois realizam multitarefas, além da obviedade da mobilidade, e garantem a conexão contínua. Em outras palavras, esses aparelhos, hoje, podem ser levados para todos os lugares, carregando uma grande quantidade de dados e funções. (SILVA; SILVA, 2018)

Este panorama de disseminação dos *smartphones* se relaciona diretamente com a produção dos vídeos-denúncia, já que o aumento da captura de imagens amadoras de acontecimentos e flagrantes foi amplamente facilitado. Ao presenciar uma situação inesperada, chocante, injusta ou apenas incomum, tornou-se natural o comportamento de gravar o acontecimento com o celular, que estão sempre disponíveis para a captura, em qualquer lugar em que se esteja. O engajamento dos usuários nas redes sociais, que possuem um fluxo de publicação de informações, conteúdos e notícias notavelmente acelerado, implica na circulação e reprodução de vídeos-denúncia de forma sobrecarregada no espaço virtual público.

2.3. Jornalismo, colaboração e vídeos-denúncia

A maior produção de conteúdo e a facilidade com a qual pode atingir altos números de espectadores na internet influencia, evidentemente, no conteúdo

presente nas pautas de mídias tradicionais de comunicação de massa. A convergência digital pode ser percebida em diversos meios e produtos, sejam estes dos circuitos de entretenimento ou de noticiários. Em relação ao telejornalismo, Aragão e Machado (2019) destacam que

[...] as principais estratégias transmídias dos telejornais estão associadas à propagação dos seus conteúdos, com vistas a aumentar a audiência de seus conteúdos - seja na televisão, através das estratégias de propagação, seja no ambiente digital, utilizando-se da recuperação. A estas estratégias, cabem pouca ação dos sujeitos, que não as respostas simples de ligar a televisão ou acessar os conteúdos nas plataformas digitais. Seriam considerados, então como pontos fortes dessas interações as ações de engajamento, como curtidas, comentários e compartilhamentos de tais conteúdos. (ARAGÃO; MACHADO, 2019, p. 13)

No caso dos vídeos-denúncia, que são os objetos de análise deste trabalho, a intensa disseminação de imagens flagrantes interfere diretamente com o conteúdo audiovisual das reportagens exibidas em telejornais de grande porte. Os vídeos amadores não configuram uma novidade no conteúdo exibido por emissoras - porém, por conta do avanço da comunicação digital, a presença de imagens amadoras no jornalismo tem se tornado cada vez mais perceptível, frequente e preponderante.

O assassinato de George Floyd foi um acontecimento emblemático desta dinâmica - compartilhado em redes sociais e depois amplamente reproduzido na televisão, em escala global -, porém, é possível notar que uma boa parte das notícias exibidas contam com imagens circuladas em redes sociais ou enviada por telespectadores. A produção audiovisual jornalística foi descentralizada e diversificada, retirando o espectador da posição que antes era exclusivamente de audiência (FRANCISCO, 2010). Os movimentos de troca constante entre os jornalistas profissionais e espectadores implicam em uma dinâmica colaborativa na veiculação de notícias. Segundo Brasil e Migliorin, “[...] ser um colaborador nos torna, simultaneamente, espectadores, produtores e difusores de imagens. No centro desse intercâmbio entre os polos da produção, da reprodução e do consumo estão as imagens amadoras” (BRASIL; MIGLIORIN, 2010, p. 91).

Dessa forma, o jornalismo veiculado para a televisão teve de adaptar os formatos e estratégias na pauta e produção de notícias. Atualmente, a capacidade de documentação audiovisual de situações cotidianas é incomparável com o número

de imagens produzidas por cinegrafistas profissionais. Os amadores não são periféricos ao circuito midiático profissional, mas sim os dois campos possuem uma relação de interdependência (ibidem, 2010), estando inseridos diretamente nas estratégias para produção de notícias e pautas jornalísticas. Não só os espectadores colaboram com o conteúdo audiovisual, como são incentivados a enviar imagens gravadas por eles próprios pelos meios profissionais de jornalismo, que disponibilizam formas de contato e envio de material para a equipe dos jornais. Deste modo,

[...]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. (GOULART DE ANDRADE, 2014)

É importante esclarecer que há dois campos de estudo que se encontram no escopo de análise desta monografia. Um deles é o jornalismo transmídia ou de convergência, entendido aqui como um processo em que as práticas e estratégias do jornalismo profissional foram se modificando por conta do avanço tecnológico e digital dos meios de comunicação. A necessidade de expansão do conteúdo jornalístico para a internet é tópico de debate de diversos autores - assim como a maior proximidade do profissional com o público. Para Oliveira e Gianzmann (2010), o jornalismo nunca possuiu tantos meios de atuação, destacando que no espaço *online* há agilidade na produção, apuração e compartilhamento de informações, além de uma significativa proximidade com as fontes de notícia. Outro campo de investigação do jornalismo que se relaciona com este trabalho é o de jornalismo colaborativo que, por sua vez, põe em foco de análise as novas formas de contribuição do espectador com o conteúdo publicado ou exibido por veículos de comunicação. A difusão de informações não segue mais um padrão vertical - agora, os que antes eram apenas consumidores de conteúdo também o produzem, publicam, compartilham e colaboram (ARAGÃO, 2012). Dessa forma, observa-se que a circulação de vídeos-denúncia configuram uma mistura dos dois espectros da expansão e interação do jornalismo com o público: leva em conta tanto a adaptação

de ferramentas e formatos com o digital, quanto a participação da audiência com a produção e disseminação de notícias.

A relevância dos números de publicações e da circulação dos vídeos-denúncia estabelecem uma visibilidade e transparência dos acontecimentos das cidades no meio digital em escalas expressivas. As filmagens de flagrantes e de denúncia encaixam nos parâmetros dos objetivos jornalísticos que as emissoras de televisão possuem, isto é, de exibir para suas audiências os fatos de maneira objetiva e realista, já que captam os momentos testemunhais de situações diversas de forma crua, inseridas na lógica do imprevisto e do acaso (POLYDORO, 2012). No próximo capítulo, serão debatidas as mudanças que esta participação mais ativa dos espectadores com a construção visual de reportagens trazem no discurso e produção de sentido na narração de fatos dos telejornais - além do efeito causado pela estética das imagens amadoras na percepção da audiência sobre o que está sendo exibido.

3. JORNALISMO E ESTÉTICA AMADORA

3.1. Apresentação de casos

Para se aprofundar nas reflexões acerca dos vídeos-denúncia e suas relações com a produção de sentido do jornalismo e a cultura de vigilância contemporânea, foram selecionados dois materiais específicos para melhor ilustrar os argumentos desenvolvidos neste momento da tese. Esses materiais são vídeos gravados pelo celular que foram utilizados pela emissora americana CBS News e outro pela brasileira TV Record. O recorte dado durante o processo de seleção de casos para análise consistiu na procura por vídeos produzidos pelo celular que são aproveitados como recurso audiovisual principal na construção das reportagens televisivas.

A escolha/seleção foi por permitir o desenvolvimento de apontamentos sobre a utilização da estética e efeito das imagens, podendo-se observar também a forma com que dialogam com a objetividade jornalística e suas intenções em relação à audiência - além de se conectarem diretamente com o fenômeno da naturalização do olhar vigilante nos conteúdos midiáticos. Posteriormente neste capítulo, faz-se também breves apontamentos sobre o quadro “O Brasil que eu quero”, que foi ao ar em 2018 na Rede Globo.

O primeiro caso analisado (caso #1) é uma reportagem da CBS News de Nova York sobre um incidente que foi flagrado por um registro amador no metrô da cidade⁸. O vídeo foi gravado pelo celular de um passageiro que estava em um trem da linha E do metrô de Nova York no momento do incidente. O autor do vídeo não foi creditado pela emissora e nem se faz identificável nas gravações. Segundo a matéria da CBS News, o vídeo mostra um homem com seu filho pequeno em um carrinho de bebê (Figura 1), e depois batendo no braço do bebê em público. A criança começou a chorar e o fato chamou atenção de outras pessoas que estavam no vagão, até que um terceiro passageiro (que não quis ser identificado pela emissora, sendo mencionado apenas como “a vítima”) confrontou o sujeito ao dizer que sua atitude não estava correta. A partir desse momento, é possível identificar no

⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-3tAwPS5dmc&ab_channel=CBSNews. Acesso em 23 de maio de 2021.

vídeo que o homem com o filho começa a ameaçá-lo, chegando a puxar uma faca (Figura 3).

O vídeo serve como principal recurso audiovisual da reportagem quase inteira, sendo exibido já no começo da matéria e repetido em outros dois momentos. Inicialmente, para identificar o agressor, utilizam-se imagens dele apontando para a câmera (Figura 2) e se dirigindo ao sujeito que filma de forma agitada, aparentemente ameaçadora. Os cortes do vídeo que se seguem o mostram ameaçando a vítima com uma faca e cuspidando em sua direção (Figura 4), que são as imagens mais explícitas da agressividade do indivíduo naquele momento. Mais para frente (com aproximadamente 35 segundos da reportagem), são exibidos os momentos em que ele grita, inclusive com o seu próprio filho, quando este pede para o pai parar. É possível perceber a proximidade de quem filma do acontecimento, conseguindo registrar com clareza as ações do homem. A reportagem também conta com trechos da entrevista realizada com a vítima do incidente, uma breve nota da repórter e duas entrevistas com pessoas na plataforma do metrô.

Figura 1 - O agressor com seu filho



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=-3tAwPS5dmc&ab_channel=CBSNews

Figura 2 - Apontando para a câmera



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=-3tAwPS5dmc&ab_channel=CBSNews

Figura 3 - Puxando uma faca

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=-3tAwPS5dmc&ab_channel=CBSNews

Figura 4 - Cuspindo no passageiro

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=-3tAwPS5dmc&ab_channel=CBSNews

A matéria televisiva parece querer tornar claro, a partir deste incidente, o potencial perigo que envolve utilizar o sistema de transporte público da cidade. Os trechos selecionados das entrevistas com outros moradores de Nova York evidenciam este objetivo. O primeiro entrevistado diz que a situação “*Soa bem assustadora*” e a outra afirma “*Nunca se sabe. E isso só diz que você não deve confrontar pessoas no metrô, porque pode ser perigoso*”. Essas são as reações que se esperam do espectador comum assistindo às gravações do acontecimento.

É importante salientar que o vídeo-denúncia que dá origem à reportagem não é exibido integralmente. Como apontado aqui previamente, são feitos cortes e reduções na filmagem para evidenciar os momentos em que a atitude do agressor é explicitamente inadequada, indo de encontro com o que o texto da matéria descreve da situação.

Os depoimentos da vítima descrevem a situação pelo seu ponto de vista e suas motivações para confrontar o homem, dizendo que estava tentando fazer a coisa certa e não conseguiu se segurar ao vê-lo agredindo a criança pequena - porém, segundo ele, pretende nunca mais interferir em qualquer situação similar depois desta experiência. Afirma também que teve a impressão que o sujeito não tinha “nada a perder”, já que teve a capacidade de puxar uma faca e ameaçar sua vida na frente de todos, inclusive de seu filho. A repórter, se dirigindo à câmera, fala sobre o medo da vítima que o homem retorne para atacá-lo, já que utiliza a linha E do metrô todos os dias. Dessa forma, há uma tentativa de gerar empatia e identificação do espectador com a vítima, aproximando a situação da vida cotidiana de qualquer morador de Nova York.

O outro vídeo analisado nesta parte da pesquisa (caso #2) fez parte de uma reportagem sobre o afogamento de um jovem, que foi ao ar no telejornal local “SP no ar”, da TV Record⁹. O vídeo utilizado na matéria é um registro amador, gravado pelo celular de um adolescente que foi nadar em uma represa junto de outros amigos. Um deles, Alan (que está vestindo uma bermuda vermelha no vídeo), não sabia nadar, mas mesmo assim pulou na água junto com os outros. O vídeo captura os momentos anteriores ao seu afogamento, conversando com os amigos na beira (Figura 5), entrando na água, começando a se debater (Figura 6) e tendo dificuldades para chegar à borda (Figura 7). A filmagem é explícita ao mostrar a dificuldade de Alan de se manter estável dentro da represa. Quando os outros amigos que estavam fora da água se aproximam melhor da margem para tentar orientá-lo para sair da água, a filmagem é interrompida.

Figura 5 - Alan incentivando o amigo a entrar na água

⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ochv7pqhlnU&ab_channel=SPnoAr. Acesso em 23 de maio de 2021.



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Ochv7pqhlnU&ab_channel=SPnoAr

Figura 6 - Debatendo os braços na água



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Ochv7pqhlnU&ab_channel=SPnoAr

Figura 7 - Tentando chegar à margem



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Ochv7pqhlnU&ab_channel=SPnoAr

A reportagem faz uso do vídeo para narrar o acontecimento, descrevendo as imagens enquanto passam na tela. O vídeo é repetido praticamente do início ao fim do *off* da repórter, exceto quando ela aparece no local do acontecimento,

descrevendo a situação após o momento em que o vídeo é encerrado. Segundo ela, Alan afundou na água, os amigos assim perceberam que ele havia se afogado e ligaram para os bombeiros, que o encontraram no fundo da represa, exatamente no ponto em que os amigos o viram pela última vez. A reportagem também mostra uma entrevista a um sargento do corpo de bombeiros. Ele informa que, mesmo quem sabe nadar não necessariamente consegue salvar uma pessoa se afogando, por não conhecer as técnicas para o salvamento.

Neste caso, o objetivo dos jornalistas ao exibir este acontecimento parece querer despertar um sentimento no espectador de indignação e tristeza com uma tragédia, ocasionada pela falta de cuidado e responsabilidade dos adolescentes. O próprio apresentador mostra trechos do vídeo antes do VT entrar no ar e diz “*Os amigos gravaram o momento em que ele tentava nadar até a borda, mas acharam que ele estava brincando. Olha que perigo! Olha como acabou mal essa história*”. Chama-se atenção para o fato de que os amigos de Alan inicialmente não acreditam, dão risada, não ajudam e continuam a apenas gravar o que acontecia.

O apresentador do telejornal se questiona do motivo para o menino ter pulado na água quando não sabia nadar, e sobre os amigos que filmavam com o celular, afirma: “*não que esse tenha sido o caso, mas tem gente que hoje em dia filma a tragédia dos outros, mas não faz nada pra salvar*”. Dessa forma, a reportagem é construída para que, mesmo que de forma sutil, a irresponsabilidade dos jovens seja evidenciada, mostrando que o fato de os amigos não terem acreditado e depois não terem pulado na água para salvar (mesmo quando o bombeiro entrevistado aponta para a dificuldade de salvar uma pessoa de um afogamento não sabendo as técnicas necessárias) ocasionou nesta tragédia.

3.2. Efeito de real

Nos dois casos, o uso do vídeo amador funciona como parte de uma estratégia narrativa que procura um efeito de autenticidade na notícia jornalística. Os vídeos integram as reportagens praticamente inteiras, sendo repetidos diversas vezes ao longo do texto. Assim, o apelo estético e visual reside quase unicamente nas imagens amadoras que, por sua vez, evocam na audiência sensações e impressões específicas sobre os acontecimentos. O vídeo gravado por celular possui uma qualidade de imagem e áudio precária, quando comparado com

filmagens profissionais feitas por cinegrafistas do jornalismo. Porém, isso não se apresenta como um problema por alguns motivos.

Quem filmou o acontecimento estava presente no momento em que a situação ocorreu, dando-lhe um protagonismo inevitável na produção das imagens. O profissional raramente vai conseguir um “furo” de reportagem, isto é, flagrar com sua câmera notícias e acontecimentos relevantes no momento em que acontecem. Com os telefones celulares, entretanto, qualquer cidadão comum se torna um potencial produtor de imagens. Uma multidão de pessoas com câmeras portáteis são inevitavelmente mais eficientes para registrar e documentar do que apenas alguns profissionais da área. Este é um cenário que introduz novos elementos aos flagrantes e à utilização de imagens amadoras no jornalismo. O uso abundante desses registros pode se dar ao fato também de que torna-se necessário, para as mídias mais tradicionais, acompanhar o ritmo acelerado de produção, compartilhamento e viralização de vídeos na era digital.

Como indivíduo, o amador não é mais potente que o profissional, mas como coletividade, sim. Trata-se de uma multidão que está capilarmente misturada à cidade, como o profissional nunca estará. O amador tem uma técnica própria que é fartamente mimetizada pelos profissionais. Ele estabelece uma relação pessoal e corporal com os eventos que não passa pelo corpo individual, mas por um corpo-múltiplo que habita a cidade e, como ninguém, vive as nuances de seu cotidiano. O que está em jogo aqui é menos a autoria individual do que a enunciação coletiva e, digamos, pré-individual que vibra nas cidades. (BRASIL; MIGLIORIN, 2010, p. 90)

No caso #1, o que está por trás de toda a produção da matéria é a tentativa de mostrar aos telespectadores (ou até de convencê-los) de que o metrô de Nova York pode ser um local perigoso às pessoas comuns que utilizam o sistema de transporte. O incidente do homem que ameaça outras pessoas com uma faca toma um sentido de “poderia acontecer com qualquer um”. É justamente neste ponto em que o uso do vídeo amador se faz conveniente para o objetivo do veículo jornalístico.

Quando a reportagem inicia com a filmagem mostrando o homem acusado se direcionando à câmera do celular, gritando e apontando para quem filma, o efeito de proximidade da situação para o espectador é intensificado. O indivíduo é colocado no lugar de quem estava presente no momento do acontecimento. A sensação de proximidade não se relaciona apenas com o fato do homem ter se direcionado à

câmera, apontando o dedo, mas sim com o *efeito de real* característico do vídeo denúncia amador.

O conceito de “efeito de real” foi primeiramente introduzido por Roland Barthes (1984) em um artigo homônimo. Neste trabalho, o autor se propõe a discutir a inclusão de descrições e elementos narrativos no texto literário que tentam simular ou representar o real. Analisando obras de Flaubert e Michelet, ele se detém nas descrições de objetos e cenários que não se relacionam diretamente com o enredo narrativo das obras. Porém, parecem estar lá para conferir autenticidade ao texto, valorizando-se os detalhes inicialmente supérfluos para sustentar o tom de realidade na literatura. Também no texto histórico, os detalhes se apresentam funcionais para o realismo do discurso.

A história (o discurso histórico: *historia rerum gestarum*) é de fato o modelo dos discursos narrativos que admitem preencher os interstícios de suas funções por notações estruturalmente supérfluas, e é lógico que o realismo literário tenha sido, há alguns decênios atrás, contemporâneo do reino da história objetiva, a que é preciso acrescentar o desenvolvimento atual das técnicas, obras e instituições fundadas na necessidade de autenticar o real: a fotografia (testemunha bruta do que foi lá), a reportagem, as exposições de objetos antigos (o sucesso do show Toutankhamon o mostra bem), o turismo dos monumentos e lugares históricos. Tudo isto diz que o real é suposto bastar-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer ideia de função, que sua enunciação não tem nenhuma necessidade de ser integrada numa estrutura e que o ter-estado-lá das coisas é um princípio suficiente da palavra. (BARTHES, 1984, p. 41-42)

São diversos os elementos que produzem, então, o efeito de real nos vídeos amadores. Propondo-se a analisar apenas aqueles gravados pelo celular, fica claro que a precariedade e falhas técnicas são características quase intrínsecas a estas imagens, principalmente quando se trata de um flagrante. Pode ser considerado mais autêntico, fiel à realidade devido à falta de intenção e cuidado estético no momento da captura. Muitos dos vídeos filmados improvisadamente com dispositivos móveis, com intenção de registrar uma situação peculiar, possuem essas características. As falhas são incorporadas com normalidade ao exibir vídeos amadores, pela necessidade da emissora de mostrar imagens inéditas de determinado acontecimento - assim, forma-se uma estética própria que aceita os defeitos técnicos de uma filmagem, em muitos casos, são até bem vindas para conseguir atingir uma sensação específica na audiência. São justamente esses aspectos precários e instáveis que intensificam o efeito de real provocado no espectador (BRASIL; MIGLIORIN, 2010).

Efeito este que é endossado também pela eventualidade da situação, capturando o irregular e o excepcional, flagrando uma ruptura na ordem “normal” de acontecimentos (BRUNO, 2006). Quando o vídeo é capturado em uma situação emergencial, urgente e eventual (no sentido de estar fora de uma situação de “normalidade”), é natural que as imagens fiquem tremidas, improvisadas, desprovidas de preocupação técnica para a qualidade de áudio e vídeo, efeitos e montagem.

Tratando-se de vídeos que constituem visualmente notícias jornalísticas, evidenciar para o espectador a autenticidade daquele evento e, conseqüentemente, de seu registro, é essencial. As falhas técnicas estão presentes nos vídeos e não são corrigidas porque também colaboram para autenticar a veracidade das imagens. Cria-se uma possível sensação de perigo e de proximidade, como é a intenção no caso #1. O apelo estético dos vídeos-denúncia parece estar não só no conteúdo que exibem, mas também no momento e condições em que foram produzidas (BRUNO, 2006). A falta de intencionalidade ou planejamento da captura são formas de tornar legítimos estes registros audiovisuais, no sentido de se aproximarem diretamente da “cruza” do acontecimento.

Susan Sontag (2003) discorre sobre o aspecto político das imagens e as fotografias de guerra. É interessante trazer os argumentos apresentados pela autora para a análise deste trabalho - mesmo que se atente mais às fotografias (que não são objeto de estudo aqui), suas reflexões acerca do amadorismo e da estética do precário se relacionam com os aspectos aqui tratados. Para ela, nas “fotografias de atrocidades”, a testemunha não-artística atribui um valor de veracidade e genuinidade ao documento fotográfico muito maior do que o toque artístico, trabalhado na técnica - que poderia estar relacionado à falta de honestidade na captura. Ainda sobre a fotografia, Sontag afirma que é a única expressão artística em que a experiência e profissionalidade não necessariamente significam uma vontade sobre o amador inexperiente: uma das razões para isto é justamente a possibilidade do acaso, já que muitas vezes há uma preferência pelo não-planejado, pelo espontâneo, imperfeito (SONTAG, 2003).

Fotos de acontecimentos infernais parecem mais autênticas quando não dão a impressão de terem sido ‘corretamente’ iluminadas e compostas porque o fotógrafo era amador ou - o que é igualmente aproveitável - adotou um dos estilos sabidamente antiartísticos. Ao voarem baixo, em termos artísticos, essas fotos são julgadas menos manipuladoras - hoje, todas as

imagens de sofrimento amplamente divulgadas estão sob essa suspeita - e menos aptas a suscitar compaixão ou identificação enganosas. (SONTAG, 2003, p. 26-27)

De volta ao jornalismo e aos vídeos-denúncia, fica claro que as estratégias para convencer e envolver a audiência no conteúdo exibido residem muito no efeito de real que as imagens podem passar. O amador, neste sentido, possui um papel essencial para a validação de autenticidade de um registro. É possível inferir que o efeito produzido pelas imagens profissionais está notadamente mais esgotado do que a sensação causada pela captura de imagens imprevistas, urgentes, não refinadas tecnicamente. A colaboração do espectador com o conteúdo audiovisual das grandes empresas de jornalismo torna-se essencial pelo o apelo estético que as imagens amadoras possuem.

Esta contribuição de imagens da própria audiência com a mídia profissional implica na adaptação dos formatos e convenções estéticas. Pode-se observar que grande parte dos vídeos de flagrantes que são gravados pelo celular (e todos aqui sendo analisados, à exceção do próximo exemplo do “Brasil que eu quero”) possuem o formato vertical, que é o sentido natural ao utilizar a câmera dos *smartphones* e é contrário ao padrão de imagem horizontal que se fixou no audiovisual.

A fruição de vídeos em aspectos verticalizados é uma alteração na forma de consumo de conteúdos audiovisuais em dispositivos móveis. Uma mudança que privilegia determinados elementos sintagmáticos na linguagem audiovisual e alterna os modos de uso do dispositivo que os reproduz ou mesmo captura tais vídeos, alterando, também, a fruição de tais vídeos em outros dispositivos que não estão verticalizados. Nesse sentido, observa-se uma mudança, que demanda novos usos e adaptações nos eixos de produção e consumo. (PEREIRA, 2018, p. 21)

Por último, vale ressaltar que a variedade de imagens muitas vezes fica comprometida quando as reportagens são baseadas nestes flagrantes - o que pode ser percebido tanto no caso #1 e no caso #2. Não havia outros registros dos fatos sendo narrados além daqueles já exibidos, e é bem provável que a matéria não fosse ao ar caso as emissoras não possuíssem os vídeos gravados por quem presenciou aquelas situações. Isso implica na repetição constante das imagens, já que possuem os elementos de choque com o ocorrido e proximidade do perigo que está sendo exposto.

3.3. O Brasil que eu quero

Em contraponto ao uso de imagens amadoras improvisadas de um acontecimento nos veículos jornalísticos, há um caso interessante a ser analisado. No período anterior às eleições presidenciais de 2018, o Jornal Nacional, o telejornal mais assistido da Rede Globo, criou o quadro “O Brasil que eu quero”. Este momento do jornal era reservado para a exibição de vídeos enviados pelos telespectadores, que gravavam em seus próprios celulares e encaminhavam para a equipe do jornal. O conteúdo dos vídeos consistia em dizer quais eram seus desejos e expectativas para o futuro da sua cidade e do país a partir daquela eleição.

Os apresentadores davam instruções para a audiência, narrando uma animação explicativa sobre como deveriam filmar o seu vídeo: com o celular na horizontal, afirmando que “*é desse jeito que você e o cenário que escolheu vão aparecer direito na televisão*”; dizer o seu nome e a cidade em que mora e depois, o que quer para o Brasil no futuro; finalizavam enfatizando que “*durante 15 segundos, você irá representar a sua cidade dentro dos jornais da Globo*”¹⁰. A presença de vídeos amadores não é novidade no jornalismo, como já foi apontado, mas é perceptível que a produção se intensificou significativamente com os dispositivos móveis e a internet. A emissora assume a dinâmica de participação e colaboração dos espectadores em seu conteúdo jornalístico, reservando um espaço próprio para os vídeos. Dessa maneira, evidencia-se uma nova forma de produção de notícias na contemporaneidade. É impossível para as mídias tradicionais, como é o caso do telejornalismo, competir com a rapidez do fluxo de informações e publicações de imagens/notícias no meio virtual. Porém, é possível tentar incorporar o modo de produção e compartilhamento de vídeos amadores para dentro dos conteúdos produzidos para a televisão, oferecendo certo protagonismo ao usuário - ao mesmo tempo, garantindo inovação e visando se adaptar ao novo modo de difundir informações.

Diferente dos casos antes analisados, aqui há uma preocupação maior com a estética das imagens. A emissora fez a seleção do conteúdo a partir do cumprimento dos requisitos técnicos solicitados, priorizando aqueles que aparecerão melhor na

¹⁰ Disponível em:

<https://g1.globo.com/vc-no-g1/playlist/como-gravar-seu-video-que-brasil-voce-quer-para-o-futuro.ghtml>. Acesso em 23 de maio de 2021.

tela da televisão. Esta é uma proposta diferente do uso das imagens amadoras de flagrante nas reportagens, que mostram acontecimentos que o jornalista profissional não estava lá para captar ou passam a sensação de urgência e autenticidade desejada pela narrativa jornalística. É importante notar que a qualidade técnica no quadro “O Brasil que eu quero” é muito mais priorizada, para que as falhas da imagem passem mais despercebidas e que o apelo visual (ou de imersão no conteúdo) seja intensificado.

Além disso, a seleção de vídeos gravados apenas na horizontal mostra que o formato é ainda o que prevalece nos circuitos de comunicação de massa, mesmo que o mais comum ao gravar com o celular seja o formato vertical. Esta preferência pelo tamanho 16x9 clássico da televisão (originário do cinema *widescreen*) já havia sido declarada pelos próprios apresentadores de telejornais da Rede Globo. No dia 21 de dezembro de 2017, após a exibição de um flagrante gravado pelo celular em orientação vertical, William Bonner fez um apontamento¹¹. Ele afirma que para a imagem ser “*mais bem explorada na televisão*”, deve-se gravar com o *smartphone* na horizontal. Dessa forma, o vídeo irá aparecer maior (Figura 8).

Figura 8 - Bonner dando instruções para filmagem com celular



Fonte: <https://globoplay.globo.com/v/6373645/programa/>

3.4. Anonimato e mediação

Quando a vida e as imagens se tornam resistência e foco do poder, por meio dos constantes apelos das indústrias comunicacionais, informacionais e do entretenimento à “vida real”, à “realidade” e à “autenticidade”, cabe problematizar este movediço regime de visibilidade, marcado por paradoxos e indiscernibilidades. (FELDMAN, 2008, p. 61)

¹¹ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6373645/programa/>. Acesso em 23 de maio de 2021.

Em seu artigo “O apelo realista”, publicado em 2008, Ilana Feldman discute e problematiza um fenômeno midiático que se intensificou nos últimos anos, e já foi apontado aqui: o apelo estético para o *real*, isto é, a valorização da característica de autenticidade nos mais diversos tipos de produtos comunicacionais.

No jornalismo, é muito evidente que a contribuição dos telespectadores para o conteúdo audiovisual faz parte de dinâmicas que procuram valorizar o realismo estético dos telejornais e também chocar a audiência com um conteúdo “exclusivo”. Os vídeos denúncia parecem ser tomados como documentos fiéis à realidade, inegavelmente autênticos e incontestáveis. Ademais, a exibição de um vídeo amador tornaria visível uma verdade que antes estaria obscura, não fosse o meio de comunicação que trouxe fatos antes não revelados ao público - que evidenciaria ainda mais a legitimidade do trabalho jornalístico.

As novas dinâmicas de colaboração e participação do espectador com a mídia tradicional trazem uma noção equivocada de que o amador e o profissional estão em pé de igualdade trazendo determinada notícia - no sentido de um trabalho realizado em conjunto. Porém, a realidade é que o amador contribui apenas como fonte das imagens reproduzidas: o acabamento, a pauta e direcionamento de sentido dado à reportagem fica por conta das empresas de comunicação, que podem dar contornos bem diferentes da opinião de quem contribuiu para o conteúdo audiovisual (GOULART DE ANDRADE, 2014)

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. (GOULART DE ANDRADE, 2014, p. 62-63)

O registro espontâneo, gravado no momento exato em que a ação ocorre carrega em si uma noção de isenção de mediação externa, pois, partindo-se de noções comuns sobre as imagens de flagrante, este registro não poderia ter sido manipulado, editado ou modificado de qualquer forma. Muitas vezes esse é o caso da filmagem original. Todavia, os vídeos utilizados nas reportagens são acompanhados do texto e de uma edição própria das emissoras, que escolhem os

momentos a serem mostrados, em uma ordem determinada. A narrativa jornalística, dessa forma, produz um sentido específico para as imagens, utilizando-as da forma conveniente para seus objetivos. Sobre a questão da mediação de experiências audiovisuais, Feldman ressalta:

Neste ponto, cabe observar que toda e qualquer experimentação é sempre mediada. A diferença, portanto, entre uma “real” experimentação e aquela mediada pelos meios de comunicação e informação, é de grau e não de natureza. Contudo, cada vez mais a mediação realizada pelas tecnologias da comunicação, da informação e do audiovisual deixa de ser propriamente um ato ou efeito de mediar, de estabelecer relações, para tornar-se, ela mesma, parte crucial de nossa visão de mundo e daquilo que tomamos por realidade, a qual é percebida e construída por códigos estéticos historicamente configurados, balizadores de nosso olhar e de nossa experiência. (FELDMAN, 2008, p. 62)

No caso #1 antes analisado, pode-se observar que o vídeo é exibido acompanhado da narração da repórter, que descreve as imagens enquanto passam na tela. Ela diz, logo no início da matéria: “O vídeo de celular captura o homem de camisa vermelha discursando de forma agressiva com outro passageiro, puxando uma faca e mostrando-a a todos, e então cuspiando no passageiro antes de sair do vagão”.¹² Nota-se também que o vídeo foi cortado para que as imagens exibidas fossem as mesmas que a repórter descrevia, portanto, o vídeo não foi mostrado por inteiro e o que aconteceu nos momentos entre as atitudes mais explicitamente agressivas do homem foi cortado. O áudio da gravação também não fica claro na maior parte da reportagem, sobreposto pela narração em *off*. O vídeo, então, foi manipulado pela emissora para atender as intenções específicas e atingir a audiência nos pontos sensíveis de choque, proximidade e perigo que a situação apresentou. Porém, esta modificação e a produção de sentido própria do acontecimento são disfarçadas justamente para que a reportagem tenha o efeito de real desejado.

Já no caso #2, também há a descrição das imagens sendo exibidas e a seleção de momentos específicos do acontecimento. O apresentador do telejornal, antes da reportagem, já dá seus próprios palpites sobre o motivo do afogamento e se pergunta o porquê do menino ter entrado na água sem saber nadar. A repórter antes ambientaliza o espectador na situação, dizendo que “os *meninos estão em um clima descontraído*” durante o momento do vídeo em que estão se preparando para

¹² Tradução livre.

mergulhar, e há um aumento no áudio original da filmagem. Esta parece ser uma tentativa de transmitir à audiência o aspecto inesperado do ocorrido, mostrando a situação “normal” que precedeu a tragédia. É chamada atenção para o desespero de Alan, o adolescente que se afogou, batendo os braços sem conseguir nadar e também para o fato dos amigos rirem da situação, sem acreditar que ele estava em perigo. Talvez algumas características do vídeo teriam passado despercebidas caso não tivessem sido apontadas pelos jornalistas (como o jeito “desordenado” que batia os braços), que de antemão já afirmaram que a filmagem flagrou o afogamento de Alan. O texto e a descrição “organizam” de alguma forma a percepção da audiência sobre os fatos ali sendo mostrados que, em certos momentos, não são claros apenas pelas imagens - ou seja, sem uma contextualização e explicação.

Em nenhum dos casos apresentados o autor é identificado pelos jornalistas, e nem participa ativamente com a situação sendo registrada. É interessante se atentar ao fato de que a utilização do vídeo amador tira a responsabilidade da emissora de questionamentos éticos em relação ao conteúdo exibido. Uma vez que as imagens não foram captadas por seus profissionais, não podem ser acusados de produzir um material chocante, sensacionalista e exageradamente explícito. É como se o papel legítimo do jornalismo profissional estivesse sendo cumprido: mostrar o real, que a partir dessa lógica se torna inevitável e inescapável de ser exibido. Qualquer implicação relacionada ao aspecto sensível e incômodo do que o vídeo está mostrando não é associada às escolhas dos profissionais para exibir determinado conteúdo e sim à situação que transcorreu. A transparência dos acontecimentos e da vida nas cidades é valorizada ao extremo - o que será mais debatido no próximo capítulo desta tese.

A falta de um autor também apresenta um contraponto ao aspecto de participação e colaboração do espectador com a mídia profissional. Ao mesmo tempo em que a utilização de imagens amadoras é incentivada, o anonimato de quem filma permanece como uma espécie de “padrão” nesta dinâmica colaborativa. Participa-se dos processos de produção de imagens, mas o autor permanece indistinguível na reprodução em massa dos vídeos-denúncia. Tanto as empresas de mídia quando o espectador permanecem sem responsabilidade sobre aquele conteúdo que se torna autônomo em sua proliferação. Segundo Brasil e Migliorin, o anonimato pode significar não a anulação de um autor, mas sim uma complexificação dos processos que envolvem a produção e divulgação das imagens.

Talvez fosse produtivo nos questionar se esses processos significam mesmo uma ausência, um recuo, ou um apagamento da autoria e da mediação. O que essas imagens-acontecimento portam parece ser menos um apagamento do que uma complexificação. Em outras palavras, o anonimato intrínseco à criação, reprodução e fruição das imagens não seria a anulação da autoria e dos sujeitos envolvidos, mas antes sua inserção em um jogo de representações e estratégias de poder. Arriscando um pouco mais nessa lógica, poderíamos dizer que, diante da impossibilidade do seu controle absoluto, os vários atores envolvidos na produção das imagens acabam por tentar regular, monitorar, modular a autoria. Tentam, cada qual à sua maneira, com os meios e repertórios de que dispõem, administrar, prever, otimizar, capitalizar. (BRASIL; MIGLIORIN, 2010, p. 133)

O papel e a intenção do autor de um vídeo-denúncia ao utilizar seu celular para gravar um acontecimento serão aspectos retomados no próximo capítulo, além da forma que o jornalismo se aproveita deste comportamento. Para isto, é necessária a introdução de uma perspectiva da vigilância como forma de compreender estas questões.

4. OLHARES VIGILANTES

4.1. Cultura de vigilância

Dessa forma, antes de prosseguir com as análises dos vídeos amadores e o jornalismo - agora apontando outros aspectos interessantes, que pretendem evidenciar a naturalização dessas imagens como rastros de uma nova forma de olhar e perceber o mundo contemporâneo - torna-se necessário esclarecer um conceito base para este trabalho, com o qual se possibilitou estabelecer um ponto de vista específico para o seu desenvolvimento: o conceito de cultura de vigilância (LYON, 2018). O termo é apresentado pelo sociólogo David Lyon como um fenômeno amplo e distinto de outros termos semelhantes como *Estado de vigilância* e *sociedade de vigilância*. Segundo o autor, traços da cultura de vigilância já podem ser percebidos ao fim do século XX, com o crescimento do que chama de *modernidade digital*. Porém, atualmente esta cultura é mais amplamente presente e facilmente identificável: Lyon justifica o uso da palavra cultura em sua formulação do conceito pois percebe que a vigilância se torna parte do modo de vida, entranhada de forma inescapável nas dinâmicas contemporâneas.

Não é mais apenas algo externo que se impõe em nossa vida. É algo que os cidadãos comuns aceitam – deliberada e conscientemente ou não –, com que negociam, a que resistem, com que se envolvem e, de maneiras novas, até iniciam e desejam. O que antes era um aspecto institucional da modernidade ou um modo tecnologicamente aperfeiçoado de disciplina ou controle social hoje está internalizado e constitui parte de reflexões diárias sobre como são as coisas e do repertório de práticas cotidianas. (LYON, 2018, p. 153)

Nas últimas décadas, a vigilância corporativa e estatal mediada por tecnologias se incorporaram no dia a dia dos cidadãos comuns a partir da dependência cada vez maior do digital - no artigo de Lyon, o caso da divulgação de documentos sobre a privacidade de usuários nas redes e espionagem realizada pelo governo americano feita por Edward Snowden¹³ é citado como um marco importante que evidenciou ao público esta prática. Entretanto, não são apenas organizações externas que impõem a cultura de vigilância no cotidiano. Os próprios usuários, por

13

<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2013/07/entenda-o-caso-de-edward-snowden-que-revelou-espionagem-dos-eua.html>

meio de compartilhamento de informações e imagens de si nas redes sociais, se tornam cúmplices deste modo atencional (LYON, 2018).

Como últimos apontamentos sobre este conceito, é importante ressaltar que o autor observa que a cultura de vigilância possui características inconstantes, mutáveis e multifacetadas. Isso significa que pode variar de acordo com contextos regionais, de época ou circunstanciais. Apesar de ser utilizada como uma noção aparentemente singular, na verdade, a cultura de vigilância é bastante complexa. Os sujeitos são, ao mesmo tempo, participantes ativos e alvos destas dinâmicas. Aqui, pretende-se utilizar o conceito pelas suas características comuns aplicáveis em situações distintas. A partir da perspectiva de que a vida moderna é experienciada sob estas dinâmicas, procura-se entender de que forma os fenômenos midiáticos, tecnológicos e jornalísticos colaboram para a perpetuação de práticas vigilantes.

4.2. Imagens vigilantes na mídia

Para aprofundar-se nas reflexões sobre os vídeos-denúncia pela perspectiva de uma cultura de vigilância, é oportuno citar uma questão importante: o valor destas imagens como documento. A filmagem de determinada situação funciona como *prova real* que evidencia que aquele fato realmente aconteceu - o que influencia também no poder de transparecer autenticidade e o efeito de realismo no conteúdo audiovisual, como já foi debatido no capítulo anterior. Assim como um registro de uma câmera de vigilância ou câmera amadora possui um valor evidencial ou incriminador para uma investigação policial, por exemplo, os vídeos-denúncia parecem possuir o poder de autenticar a veracidade de um acontecimento nos casos que ganham relevância jornalística.

Os vídeos amadores de acontecimentos costumam ser tomados – de maneira ingênua, diga-se logo – pelo senso comum, pelos *media* em geral e, especificamente, pelo jornalismo, como uma nova e esclarecedora categoria de documentos da realidade, um atestado de veracidade, de autenticidade inegável, dado tratar-se de um registro espontâneo, por vezes desinteressado, que se dá na própria duração do fato. Um registro flagrado de dentro, no instante da ação, ao vivo. Mais: o vídeo amador, fruto da disseminação de câmeras, daria visibilidade a fatos indiscutivelmente verdadeiros que outrora permaneciam na escuridão. (POLYDORO, 2012)

É aqui que fica claro que o uso dos vídeos amadores gravados pelo celular se confundem com a utilização de câmeras de segurança, já incorporadas na vida

urbana com normalidade. Estas câmeras não são o principal foco de análise nesta tese, porém, é inevitável não apontá-las: busca-se estabelecer uma relação entre o papel vigilante desses dispositivos e a função dos celulares nas novas dinâmicas de olhares vigilantes, que serão debatidas neste capítulo.

As câmeras de CCTV¹⁴ são, cada vez mais, instaladas nas ruas, estabelecimentos e diversos locais públicos pelas cidades. A significativa ampliação desse sistema implica em um cenário de onipresença do modo de atenção vigilante e de transparência de todos os acontecimentos, como se todos, a todo momento, estivessem sendo vigiados. As imagens das câmeras de vigilância criam a expectativa de transpor à tela o real sem intervenções, tal qual a estratégia do cinema direto *fly-on-the-wall*¹⁵, pela qual os cineastas não interferiam em nada na cena filmada para atingir a representação direta da realidade (MARTINS, 2015). O que as câmeras de CCTV trazem é o não-intencional e involuntário das ações de indivíduos tanto nos âmbitos privados (como as câmeras que monitoram funcionários em seus locais de trabalho ou câmeras privadas instaladas em residências) quanto no espaço público.

Fernanda Bruno (2006) destaca três aspectos do olhar das câmeras de segurança essenciais para compreender este fenômeno e os seus impactos sociais. O primeiro se relaciona com o caráter inegociável da visão das câmeras, funcionando como um “terceiro olho”, nas palavras da autora, que se torna impessoal: a imagem pode ser vista por múltiplos olhares, que são indistinguíveis e incontroláveis pelo sujeito filmado.

Já a segunda característica evidenciada por Bruno (idem, p. 5) é da falta de diferenciação entre ameaça (ou suspeito) e segurança (ou vítima). As câmeras são direcionadas a todos, igualmente e concomitantemente, com o objetivo de prevenção de um ato “proibido”. Isso já se relaciona com o terceiro aspecto: a função das câmeras é de captar uma ruptura na regularidade, o acaso, o excepcional. Flagrar uma situação que foge da normalidade e, por isso, todos são potencialmente suspeitos - assumem um papel de prevenção.

Fica evidente, a partir destas reflexões, que o uso das câmeras de segurança estão interligadas mais diretamente com a função de controle e observação do irregular na sociedade. Entretanto, o objetivo ao trazer este exemplo para discussão

¹⁴ *Closed Circuit Television*.

¹⁵ Traduzindo literalmente, “*mosca na parede*”.

é observar que as práticas vigilantes não se originam apenas de tais dispositivos, e sim de uma diversidade de comportamentos, práticas e possibilidades tecnológicas/digitais que assumem uma função “velada” de vigilância. A câmera do celular está destacada neste trabalho pelo seu potencial como dispositivo de vigilância, na captura de imagens que assumem um papel determinante como documento audiovisual inquestionável de algum acontecimento. Porém, o *smartphone* não é sempre empregado com esta função, sendo primeiramente utilizado para comunicação e registro imagético pessoal (BRUNO, 2006).

É justamente por conta das possibilidades múltiplas de registros vigilantes pelas cidades - ou seja, a popularização de dispositivos de captura audiovisual para o público geral - que a estética da vigilância se torna mais presente em diversos tipos de conteúdo midiático, como o cinema, a televisão, conteúdos digitais e o jornalismo, com diferentes propósitos. Um exemplo claro no entretenimento televisivo é o da popularização de *reality shows*, que se utilizam quase unicamente de câmeras escondidas ou distantes para a captura de momentos excepcionais, “picantes”, engraçados ou chocantes entre os participantes. Nesses programas, pode ser observado também que o “realismo” do conteúdo o torna tão interessante para a audiência, voltando ao efeito de real da estética amadora. São diversas as situações em que este tipo de imagem ganha protagonismo na cultura audiovisual contemporânea, e o que parece uni-las em uma mesma “categoria” se relaciona diretamente com o *voyeurismo* estimulado a partir delas.

Há, contudo, em algumas delas, um traço comum que as tornam imagens de vigilância – uma estética do flagrante resultante de um olhar amador que reúne aspectos simultaneamente policiais, libidinais e jornalísticos. No que concerne o espectador, essas imagens têm um efeito de vigilância na medida em que supõem – com mais ou menos intensidade – um olho que vê sem ser visto, incitando o *voyeurismo*. (BRUNO, 2006, p. 8)

A internet e as redes sociais possuem um papel importante na amplificação das imagens de vigilância na mídia, inclusive, talvez sejam o que mais impulsiona esta popularização. Como já foi apontado, a disseminação de câmeras portáteis, celulares, *webcams* e a facilidade de acesso à internet aumentou exponencialmente o número de registros visuais amadores (assim como o compartilhamento e rápido fluxo de tais registros entre os usuários). A exposição de si e do outro nas redes sociais é um comportamento já naturalizado no contexto contemporâneo. Estas

dinâmicas evidenciam os entrecruzamentos dos regimes de vigilância e espetáculo na atualidade (BENTES, 2018, p. 48). Posteriormente neste mesmo capítulo, a convergência da cultura de vigilância com o conceito de espetáculo dentro do escopo deste trabalho será mais amplamente debatida.

4.3. Vigiar enquanto vigiado

Conectando-se com a naturalização de conteúdos expositivos e vigilantes na mídia, é válida também a reflexão sobre as motivações do indivíduo para capturar instantaneamente um vídeo-denúncia. Por exemplo, ao presenciar uma cena de perigo, o que leva o indivíduo a gravar com a câmera do celular pode se relacionar com o sentimento de medo, procurando, assim, alguma forma de lutar contra o que se passa no momento, guardando um registro como prova do acontecimento. Da mesma forma, uma situação de violência ou injustiça também pode incitar o desejo de reagir ao que se presencia, utilizando o celular como forma de denunciar e compartilhar para outras pessoas a filmagem, gerando indignação ou revolta. Além disso, a filmagem pode ser motivada pelo que Bruno (2006) chama de “libido do instante”, que evoca um prazer de registrar imediatamente o que acontece e compartilhar na rede, conectando-se com milhares de outras pessoas.

O gozo do instante não é apenas o do clique e da captura do agora, já familiar desde a fotografia instantânea, mas também, e talvez até principalmente, o da distribuição e divulgação imediatas, fazendo do instante capturado um instante compartilhado, ubíquo, conectado. (BRUNO, 2006, p. 9)

Independente dos motivos que levam alguém a registrar visualmente um flagrante, um dos principais aspectos a serem ressaltados neste trabalho, relacionados à produção dos vídeos-denúncia, é que a atitude de utilizar o celular para registro audiovisual se tornou natural ao presenciar uma situação que foge da regularidade, espantosa ou peculiar de alguma forma. A onipresença de amadores com dispositivos com câmera para a captura de imagens se aproxima de uma normalização e estimulação para buscar o flagrante imagético de situações irregulares (MARTINS, 2014). O entendimento do conceito de cultura de vigilância (LYON, 2018) como uma disseminação deste modo de atenção do mundo - que vai desde uma perspectiva individual até uma perspectiva global, em aspectos

mediáticos e culturais da sociedade - ajuda a compreensão do fenômeno que valoriza a transparência de acontecimentos e naturaliza este modo de atenção nos indivíduos que, por sua vez, participam ativamente da construção de uma cultura de hipervisibilidade na mídia. A participação do público evidencia que este “ora corrobora com o fato, ora é o fato em si” (GOULART DE ANDRADE, 2014). Isto é, o público participa tanto colaborando com a produção de uma notícia ou sendo enquadrados como personagens de determinado acontecimento. Há uma naturalização deste papel “duplo”, em que vigiar e ser vigiado se torna parte do cotidiano de todos.

A naturalização do modo de atenção vigilante não necessariamente carrega consigo a isenção de julgamentos relacionados às justificativas para continuar filmando um acontecimento, ao invés de interferir em determinadas situações. É possível perceber isso em alguns exemplos de vídeos-denúncia já mencionados neste trabalho. No caso #2, o flagrante de um afogamento, o apresentador do jornal se questiona e faz comentários sobre os amigos da vítima, dizendo: “*não que esse tenha sido o caso, mas tem gente que hoje em dia filma a tragédia dos outros, mas não faz nada pra salvar*”. Como mencionado no capítulo 2, isto evidencia a intencionalidade do jornalista de ressaltar que os amigos podem ter sido irresponsáveis ao apenas filmar o amigo se afogando e não pular na água para salvá-lo. Já no caso da autora do vídeo do assassinato de George Floyd, Darnella Frazier, diversas críticas foram direcionadas a ela, inclusive acusações de ter filmado o ato de brutalidade e violência apenas para atingir um alto número de visualizações¹⁶. Aqui, é elucidado pela ótica da cultura de vigilância que as atitudes dos autores dos vídeos mencionados são, de fato, efeito da banalização do modo vigilante de olhar e prestar atenção ao mundo (BRUNO, 2006), escolhendo documentar visualmente a situação trágica em um vídeo amador.

É interessante notar que a escolha do indivíduo de filmar com o celular um acontecimento já marca uma diferença essencial em relação às câmeras de CCTV. Ao contrário destas últimas que, como já foi apontado, registram visualmente os espaços através de um olhar institucional, inegociável e onipresente, o celular marca um direcionamento pessoal do olhar vigilante. Quem filma um vídeo-denúncia

16

<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/06/12/caso-george-floyd-as-consequencias-vidas-por-que-filma-cenas-de-violencia-policial.ghtml>

escolhe fazê-lo com alguma intenção, escolhendo também para onde orientar o foco da câmera, quando iniciar e encerrar a gravação. São dispositivos e práticas distintas, porém, ambos configuram-se como consequências do enraizamento da cultura de vigilância no cenário contemporâneo da sociedade e capturam um tipo de imagem ao qual se atribui uma noção de autenticidade.

Complementando a linha de reflexão realizada nesta monografia, torna-se importante destacar que não se pretende atribuir um caráter moral para as motivações pessoais do autor ao capturar um vídeo-denúncia. Não há intenção de condenar os olhos que procuram flagrantes e os compartilham com um grande número de pessoas, seja pela internet e redes sociais, ou em circuitos de grande mídia. Procura-se apenas apontar que o comportamento vigilante é naturalizado a partir dos desenvolvimentos da cultura digital e novas formas de comunicação de massa - além de que o uso do celular para registro de flagrantes e denúncias é também estimulado pelo telejornalismo profissional.

4.4. Jornalismo, vigilância e espetáculo

São diversas as situações em que se pode citar a popularização de imagens vigilantes na mídia em geral, e todas apresentam contextos muito interessantes para exploração mais profunda. Porém, o foco deste trabalho reside na análise da incorporação de registros amadores nos meios jornalísticos, pensando nestas imagens como registros de vigilância. Há uma evidente ampliação da presença de vídeos-denúncia nas reportagens do jornalismo profissional - as relações deste aumento significativo com a popularização de dispositivos móveis com câmeras, o efeito de realismo e o impacto da estética amadora na audiência já foram apontadas nos capítulos anteriores. Neste ponto da monografia, fica claro que as estratégias de legitimação da veracidade do conteúdo exibido pelos vídeos perpassam também pela semelhança atribuída ao olhar anônimo e não identificável de quem filma com o registro impessoal das câmeras de segurança - que apresentariam, dessa forma, um tipo de imagem com a qual não há possibilidade de outras interpretações de um fato, registrando os acontecimentos de forma distante, crua e fiel à realidade.

Segundo Martins (2014), a própria natureza da televisão é legitimada pela relação de compromisso com a realidade, e a imagem jornalística é fundamentada por transmitir uma impressão de transparência com o mundo. Conectando esta

noção com a proliferação de imagens de vigilância e vídeos-denúncia nos circuitos de telejornalismo, é possível inferir que a utilização em massa do material audiovisual produzido amadoramente contribui com a naturalização do olhar vigilante na mídia. Ao estimular a colaboração de suas audiências, as emissoras incentivam os olhos que procuram o flagrante do excepcional, buscando imagens “frescas” e próximas dos acontecimentos. Feldman (2008) aponta que o apelo do realismo da imagem faz parte de um regime de visibilidade que busca a transparência total, evocando uma função social de vigilância e reguladora.

Nesse sentido, podemos compreender a proliferação desse apelo realista como a expansão de um regime de visibilidade fascinado pela ilusão da transparência total - tudo ver, tudo mostrar, tudo provar, nada esconder. Ao mesmo tempo, tal desejo de transparência carrega consigo o fantasma da vigilância, evocado em nome da segurança: é preciso cada vez mais fechar, codificar, constranger, isolar. Contudo, se esse regime de visibilidade pode ser instrumentalizado e reduzido a uma função social-técnica, reguladora e policial, atuante em nível local, seu objetivo maior é tornar-se uma linguagem hegemônica em nível global. (FELDMAN, 2008, p. 66)

O atestado de veracidade relacionado às imagens de vigilância e, como foi indicado, também aos vídeos-denúncia, acaba por criar um domínio quase completo da imagem nas matérias telejornalísticas. Os casos #1 e #2, apresentados no capítulo anterior, são exemplo desta dependência da imagem amadora: os vídeos-denúncia compõem quase que inteiramente o conteúdo audiovisual das reportagens, são repetidos diversas vezes e são também selecionados os trechos considerados mais relevantes para a narrativa das reportagens. De acordo com Goulart de Andrade (2014), a incorporação recente de mais imagens de circuitos de vigilância e amadoras no telejornalismo resultam em modificações na composição do discurso do meio, tornando o fato/notícia mais enxuto. Como se as imagens fossem o suficientes por si próprias, há “uma espécie de fé cega nos poderes dessa imagem e uma apropriação de suas características em nome de uma suposta objetividade jornalística” (OLIVEIRA, 2015, p. 14). O que é visível e salta aos olhos da audiência é mais valorizado, transformando a construção da notícia: o texto se reduz à descrição do que é exibido, trazendo a atenção do espectador para os aspectos que se deseja destacar do flagrante (por vezes, isto também é feito com recursos visuais, inseridos no vídeo a partir de técnicas de edição).

Conseqüentemente, a viralização dos vídeos-denúncia e o cenário atual de dependência do telejornalismo das imagens explícitas faz com que o conteúdo dos

vídeos muitas vezes esteja interligado a uma sensação de choque, espanto ou indignação da audiência. As imagens sensibilizam o espectador, em diversos casos, ao assistir uma cena de violência gráfica ou uma situação de tragédia, exibindo “o corpo em situações de exposição, de risco, flagelado, em sofrimento ou mesmo morto” (SILVA, 2016, p. 65). Neste ponto, é inevitável não retornar ao vídeo que registrou o ato de brutalidade contra George Floyd. As imagens de seu asfixiamento circularam viroticamente em redes sociais e amplamente reproduzidas por veículos jornalísticos, repetindo as imagens de violência múltiplas vezes, em esfera global. A indignação com a injustiça cometida contra o homem, assim como o choque causado pelas imagens extremamente violentas e próximas do ocorrido, captaram a atenção do público de forma significativa. Ana Paula Goulart de Andrade (2014), na esteira de Paulo Vaz (1999), destaca que os fatos elucidados pelos flagrantes estão relacionados à ideia de risco - a mídia exhibe situações de tragicidade e é legitimada pela audiência por expô-las, realizando um trabalho de, supostamente, total transparência, narrando os fatos de forma crua e trazendo para os olhares do público situações de perigo, injustiça, violência, entre outros.

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 ou mesmo por ancoragem do apresentador ao vivo. (GOULART DE ANDRADE, 2014, p. 63)

Estabelecem-se, assim, possibilidades conflitantes de pontos de vista para a observação das estratégias do jornalismo profissional ao reproduzir em massa vídeos produzidos por espectadores. Ao mesmo tempo em que as emissoras selecionam vídeos-denúncia para circulação na programação jornalística pela garantia de audiência, já que as imagens vigilantes atraem os olhares acostumados e estimulados a procurar flagrantes, há uma inegável demanda dos espectadores de assistir conteúdos que legitimam como fiéis à forma que o acontecimento realmente ocorreu. Utilizando novamente o caso de Floyd, enquanto havia uma procura por informações e também por exposição, por parte de movimentos sociais, da injustiça cometida contra o homem, os telejornais se aproveitavam da repercussão do caso

para exibir continuamente matérias que repetiam o vídeo de flagrante, reproduzindo a cena de violência inúmeras vezes para acompanhar a magnitude dos acontecimentos que sucederam à viralização do vídeo.

A partir destas reflexões, é possível pensar na cultura de vigilância perpetuada pela circulação de vídeos-denúncia em uma articulação com a perspectiva do conceito de espetáculo, formulado por Guy Debord como uma forma de relação com o mundo, mediatizada por meio de imagens (DEBORD, 1997). As imagens amadoras de flagrante carregam em conjunto aspectos vigilantes e espetaculares, nas quais o inesperado e excepcional convocam o olhar voyeurístico do espectador, aplicando “à vida corrente e às pessoas comuns o mesmo procedimento escópico e atencional usualmente reservado às celebridades da grande mídia ou ao interesse do grande público” (BRUNO, 2006, p. 10). A demanda por este conteúdo e a reprodução contínua de imagens chocantes no telejornalismo também são resultados dos entrecruzamentos de características da sociedade do espetáculo e da cultura de vigilância - ambos perpassam pela valorização e naturalização da procura pela transparência total dos acontecimentos, tornando públicas situações que antes poderiam estar reservadas à privacidade.

Da mesma forma, podemos pensar inversamente no caráter vigilante das sociedades do espetáculo. Sabemos que as imagens espetaculares produziram um valor positivo no ato de se fazer visível, mas também um desejo nos espectadores de permanecerem observando. A partir da observação constante, o espectador constrói um saber comum sobre códigos visuais de comportamento que, assim, moldam suas próprias escolhas (seja na forma de falar, de se vestir, de consumir) e conduzem as condutas de outros (com sugestões, críticas, julgamentos). Portanto, a vigilância e o espetáculo como formas de articular o olhar e o visível florescem como duas faces indissociáveis da experiência de um sujeito vidente no seio da construção sócio-técnica das sociedades modernas. (BENTES, 2018, p. 53)

Em síntese, chega-se à duas interpretações possíveis do fenômeno de maior produção e circulação de vídeos-denúncia em circuitos midiáticos, evidenciado ao longo da monografia. Por um lado, pode-se perceber uma intenção do jornalismo de ganhar espaço e audiência reproduzindo vídeos amadores, tendendo para o sensacionalismo do fato noticiado. Espetacularizando imagens de vigilância, procura-se destacar a urgência e eventualidade do momento da filmagem, buscando atestar a aproximação fiel da realidade contida no registro audiovisual. A dependência dos vídeos-denúncia em determinadas reportagens também pode ser o

sinal de um esvaziamento do discurso jornalístico e decadência dos critérios de noticiabilidade (GOULART DE ANDRADE, 2014), banalizando imagens de violência ou sensíveis em prol do alcance de público que podem ter. Entretanto, a presença de imagens produzidas por pessoas que antes não possuíam capacidade de emissão de mensagens na grande mídia também apresenta um contexto de maior democratização da produção audiovisual jornalística. A reprodução de imagens que ganham espaço nas redes sociais é exemplo da necessidade de adaptação de conteúdo dos meios tradicionais, ressaltando a existência de uma nova forma de comunicação de massa que surge com a internet. Novamente, não se pretende escolher entre um lado ou outro: as duas possibilidades de interpretação não se excluem, apenas atestam que há mais de uma perspectiva possível para a percepção da cultura de vigilância evocada pelo fluxo intenso de vídeos-denúncia amadores.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante ressaltar novamente que a utilização de imagens amadoras no jornalismo não é inédita - no início deste trabalho foi mencionado o exemplo da filmagem do espancamento de Rodney King em 1991, há 30 anos atrás, que obteve grande atenção midiática em sua época. Da mesma forma, as imagens de câmeras de segurança também se fazem presentes nos telejornais há décadas. O que muda no contexto contemporâneo, originando os questionamentos para o desenvolvimento desta monografia, é a circulação/reprodução em massa na mídia de vídeos gravados pelo celular por pessoas comuns que, ao presenciarem um acontecimento, automaticamente utilizam seus *smartphones* pessoais para documentar a situação. A estes objetos de análise, designou-se o termo de vídeos-denúncia, pretendendo destacar o caráter denunciativo e urgente dessas imagens. A partir da conjuntura de disseminação de dispositivos móveis com câmera, acesso rápido à internet e às redes sociais, observa-se que as estratégias do jornalismo profissional tiveram que se modificar, adaptando-se ao novo fluxo e fontes plurais de informação. Há um incentivo a prática de registrar algo com o celular e encaminhar o vídeo às equipes dos telejornais, que contam com a colaboração de sua audiência para obter conteúdo audiovisual das reportagens. Este incentivo é uma indicação que a estética dos vídeos amadores, e em especial os vídeos-denúncia aqui analisados, serve bem aos propósitos do jornalismo de transparecer autenticidade, realismo e crueza nos relatos noticiosos.

Levando em consideração esta conjuntura, propõe-se um debate pela ótica de uma cultura de vigilância que envolve as práticas do indivíduo de filmar um vídeo-denúncia e as estratégias midiáticas para atrair atenção para estes registros. As possíveis intenções do autor do vídeo não são levadas a um questionamento moral, busca-se compreendê-las de forma a considerá-las efeito da naturalização do olhar e comportamento vigilante, facilitado pelas tecnologias digitais. O estímulo do jornalismo para a colaboração do espectador com estas imagens se relaciona tanto com aspectos da vigilância e da cultura do espetáculo, já que buscam imagens chocantes, violentas e explícitas como forma de “sedução” da audiência - que, por sua vez, também procura o realismo e autenticidade na narrativa jornalística.

Assim, há um embate entre duas interpretações possíveis do contexto analisado nesta monografia, sem estabelecer uma escolha entre as duas formas de compreensão. Enquanto há uma espetacularização dos relatos e um possível esvaziamento do discurso jornalístico, que acaba criando uma dependência da imagem e da sensação que evoca para atingir a audiência, é inegável que a produção audiovisual e participação do público em circuitos de comunicação de massa apresenta um panorama de democratização dos fluxos de informações. Dentro deste contexto, analisar as mudanças na estratégia de produção jornalística e o novo papel do espectador foi fundamental para estabelecer que a cultura de vigilância está enraizada nos circuitos midiáticos, e naturalizada na forma do indivíduo de prestar atenção ao mundo.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Rodrigo Martins. #AMANHECERESTADAO: Conteúdo produzido por usuários, redes sociais e jornalismo. In: **Simpósio em tecnologias digitais e sociabilidade**, Salvador, 2012. Disponível em: http://gitsufba.net/anais/wp-content/uploads/2013/09/n5_amanhecer_44964.pdf

ARAGÃO, Rodrigo Martins. MACHADO, Fernanda Hannah Sena. Para compreender a cultura participativa no telejornalismo: Práticas transmídia da audiência no quadro O Brasil que eu Quero. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Belém, n. 42, 2019. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-1328-1.pdf>

ANTUNES, Bruno. A Internet de Pessoas: a Web 3.0, a Exposição dos Usuários nas Mídias Sociais e a Polarização de Ideias na Rede. In: **Anuário Unesco Metodista de Comunicação Regional**, São Paulo, v. 20, n. 20, p. 191-203 jan/dez. 2016. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/AUM/article/view/8304>

BRASIL, André; MIGLIORIN, César. A gestão da autoria: anotações sobre ética, política e estética das imagens amadoras. In: **Ciberlegenda**, Niterói, n. 22, p. 126-141, jun. 2010. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36643>

_____. Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito. In: **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 20, p. 84-94, dez. 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/3280/3292>

BRUNO, Fernanda. Controle, flagrante e prazer: regimes escópicos e atencionais da vigilância nas cidades. In: **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 15, n. 37, p. 45-53, dez. 2008. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/4799>

_____. Estética do flagrante: Controle e prazer nos dispositivos de vigilância contemporâneos. In: *Cultura e Pensamento*, **Revista Cinética**. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/fernanda_bruno.pdf

_____. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e comunicação. In: **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 110-124, jul. 2004. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3271>

BRUNO, Fernanda, PEDRO, Rosa. Entre Aparecer e Ser: tecnologia, espetáculo e subjetividade contemporânea. In: **Intexto**, Porto Alegre, n. 11, 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/4080>

CARDOSO, M.F., & RAMOS, A. S. M. Vigilância Eletrônica e Cibercultura: reflexões sobre a visibilidade na Era da Informação. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 10, n. 115, p. 150-158, set 2010. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/11079>

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999. v. 1.

_____. Communication, Power and Counter-power in the Network Society. In: **International Journal of Communication**, Los Angeles, v. 1, p. 238-266, 2007. Disponível em: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/46>

_____. **Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet**. Tradução de Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

DAL BELLO, Cíntia. Visibilidade, vigilância, identidade e indexação: a questão da privacidade nas redes sociais digitais. In: **Logos: Comunicação e Universidade**, v. 34, n. 1, p. 139-151, 2011. Disponível em: http://www.logos.uerj.br/PDFS/34/11_logos34_dalbello_visibilidade.pdf

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto. 1997.

FELDMAN, Ilana . O apelo realista. In: **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 15, n. 36, p. 61-68, 2008. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/4416>

GOULART DE ANDRADE, Ana Paula. **Telejornalismo apócrifo: perspectivas sobre o uso de imagens amadoras e de videovigilância na construção da narrativa telejornalística**. 2014. 176f. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2014.

LYON, David. Cultura da vigilância: envolvimento, exposição e ética na modernidade digital. In: BRUNO, Fernanda (org). *et al.* **Tecnopolíticas da vigilância: perspectivas da margem**. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

MARTINS, Maura Oliveira. Reconfigurações no telejornalismo a partir da popularização das câmeras amadoras: sobre a narrativa em primeira pessoa. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, XXXVII, Foz do Iguaçu, 2014. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-0763-1.pdf>

_____. Por Uma Ontologia das Câmeras Onipresentes e Oniscientes: Reconfigurações ao Telejornalismo Perante a Ubiquidade de Dispositivos que Registram o Real. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, XXXVIII, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2194-1.pdf>

OLIVEIRA, Caroline Farinazzo; GIANZMANN, José Honório. Jornalismo na era da Web 2.0. In: **CES Revista**, Juiz de Fora, v.24, n.1, p. 97-114, 2010. Disponível em: https://www.cesjf.br/revistas/cesrevista/edicoes/2010/06_COMUNICACAO_jornalismo_aeraadaweb.pdf

OLIVEIRA, Vinicius Batista. Apagamento de autoria e endurecimento de contornos: materialidades das imagens-flagrantes amadoras no jornalismo. In: **13º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo**, Campo Grande, n. 13, 2015. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/sul2016/resumos/R50-0999-1.pdf>

PEREIRA, Henrique da Silva. **A Enunciação nos Vídeos Verticais: O Protagonismo do Corpo**. 2018. 125f. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2018.

POLYDORO, Felipe da Silva. Esboço de uma ontologia dos vídeos amadores de acontecimentos. In: **Revista Contracampo**, Niterói, v. 25, n. 1, p. 133-149, 2012. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17275>

SANTAELLA, Lúcia. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. In: **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 10, n. 22, p. 23-32, 2008. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3229>

SILVA, Tarcísio Torres. **Ativismo digital e Imagem: estratégias de engajamento e mobilização em rede**. Jundiaí: Paco Editorial. 2016.

SILVA, Talita Guimarães da; SILVA, Tarcísio Torres. Black Lives Matter: o uso de dispositivos móveis no registro, denúncia e mobilização contra a violência racial nos Estados Unidos. In: **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v.11, n.33, p. 38-55, out. 2018-jan. 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/32577>

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.